UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01471442 2

LIBRAIRIE E. DROZ
LIVRES D'ÉRUDITION
HISTOIRE LITTÉRAIRE
• PHILOLOGIE •
25, RUE DE TOURNON, PARIS

BIBLIOTHÈQUE SCANDINAVE
Collection de traductions d'auteurs scandinaves
— I —

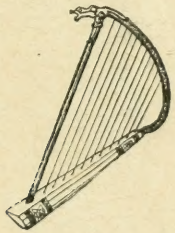
HANS LARSSON
Professeur à l'Université de Lund.

La Logique de la Poésie

Traduction de E. PHILIPOT, Maître de Conférences à l'Université de Rennes.

Préface de E. BOUTROUX, de l'Académie française.

Avertissement de LUCIEN MAURY



PARIS
ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE (VIe)
1919

La Logique
de la Poésie

BIBLIOTHÈQUE SCANDINAVE

COLLECTION

DE TRADUCTIONS D'AUTEURS SCANDINAVES

Directeur : LUCIEN MAURY — Sre Gal : PAUL DESFEUILLES

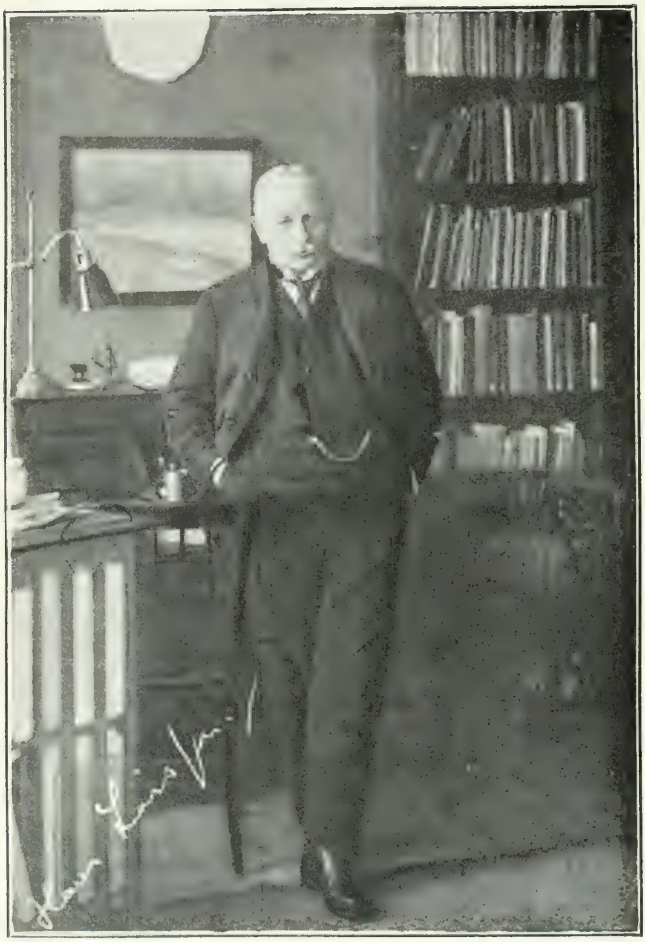
En vente :

I. — HANS LARSSON : *La Logique de la Poésie.* — Traduit du suédois par E. PHILIPOT. — Préface de E. BOUTROUX. — Avertissement de L. MAURY.

Sous presse :

II. — JACOBSEN : *Madame Marie Grubbe.* — Traduit du danois par Mlle T. HAMMAR. — Préface d'ANDRÉ BELLESSORT.

III. — KJELLAND : *Else.* — Traduit du norvégien. — Notice par A. JOLIVET.



L 33 SRC

BIBLIOTHÈQUE SCANDINAVE
Collection de traductions d'auteurs scandinaves
— I —

HANS LARSSON
Professeur à l'Université de Lund.

La Logique de la Poésie

Traduction de E. PHILIPOT, Maître de Conférences à l'Université de Rennes.

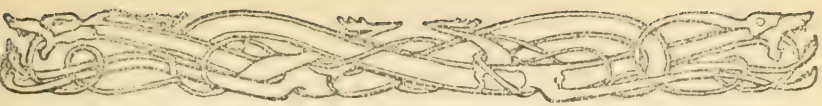
Préface de E. BOUTROUX, de l'Académie française.

Avertissement de LUCIEN MAURY

36 9000
11. 7. 39

PARIS
ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE (VIe)
1919

PN
1046
L3714
1919



PRÉFACE

Les deux ouvrages du professeur Hans Larsson dont on offre aujourd'hui au public une traduction française très soignée, d'une lecture facile et agréable : l'Intuition, quelques mots sur la Poésie et la Science (*Stockholm, 1892*), *et* la Logique de la Poésie (*Lund, 1899*), *ne sont pas seulement de curieuses et solides études accomplies par un esprit nourri de fortes connaissances, exercé à l'analyse psychologique, habile à saisir les secrètes différences ou affinités des choses, jaloux d'une communion intime avec l'âme des êtres, en même temps que d'une claire intelligence de leurs relations et de leurs manifestations extérieures, c'est-à-dire par un philosophe-poète également épris de vie et de lumière : ces deux courts traités tiennent une place importante dans le mouvement général des idées à notre époque ; ils déterminent d'une façon remarquable l'une des directions qui s'offrent à nos es-*

prits inquiets, pour résoudre les redoutables problèmes que nous a légués le siècle dernier.

On sait qu'Auguste Comte avait cherché le remède à l'anarchie intellectuelle que lui paraissait engendrer la suprématie dont se targuaient les sciences dans la subordination de la science et de la philosophie à une religion fondée sur l'amour et ayant pour objet l'humanité éternelle. Or, ses disciples, en notre pays principalement, nous présentèrent sa doctrine comme consistant dans l'élimination pure et simple de la métaphysique et de la religion, et dans l'apothéose de la science, comme remplissant seule les conditions d'une connaissance à la fois vraie et utile.

Métamorphosé de la sorte, le Positivisme (ainsi que Comte avait nommé la religion qu'il superposait à la science) jouit, notamment en France, de la plus brillante fortune. De proche en proche, la science telle qu'on l'entendait avec Littré, la science rejetant de son sein tout ce qui, de près ou de loin, rappelait la métaphysique, et se faisant de plus en plus exclusivement mécanique et mathématique, envahit tous les domaines, prétendit suffire à toutes les tâches de l'humanité.

Un jour pourtant, on lui demanda expressément : « Est-il vrai, que de même que vous expliquez par vos principes, en droit sinon en fait, tout le réel donné, de même vous prétendiez suffire à satisfaire

tous les besoins moraux et pratiques de la nature humaine? Êtes-vous vraiment capable de nous dicter nos devoirs et de nous mettre en mesure de remplir toute notre destinée? »

Devant cette question, nombre de savants protestèrent et déclarèrent que la science n'avait jamais prétendu fournir à l'homme la satisfaction de ses besoins spirituels, esthétiques ou moraux.

Une grave équivoque était ainsi dissipée. Mais alors, en dehors des moyens d'investigation dont dispose la science, n'existait-il pas, de l'aveu de la science elle-même, d'autres sources d'information, appropriées à ces besoins de la nature humaine que la science ne peut satisfaire?

On s'était habitué, sous l'influence du positivisme scientifique, que l'on avait substitué au positivisme religieux d'Auguste Comte, à identifier la raison tout entière avec la faculté d'explication logico-mécanique qui, à elle seule, estimait-on, présidait au développement de l'ensemble des sciences.

Dès lors, s'il apparaissait que certains domaines de la réalité ou de la vie étaient décidément inaccessibles à l'investigation scientifique, on était amené à se demander s'il n'existait pas dans l'âme humaine, en dehors de la raison, quelque faculté à laquelle fussent accessibles certains territoires de l'être fermés à la science.

Or, de tout temps, à la raison qui raisonne, qui

compose et décompose des édifices de concepts, on a opposé l'intuition, qui, directement, immédiatement, saisit, disent ses adeptes, la vérité, l'être en soi.

Zénon d'Élée ne peut, avec toutes les ressources de sa dialectique, démontrer la possibilité du mouvement; mais Diogène en montre la réalité en marchant.

Apologue justement célèbre! Les principes nécessaires à notre existence d'homme que nous demandons vainement à la raison logico-mécanique, l'intuition ne serait-elle pas capable de nous les fournir? Et, si l'on considère que la science, en somme, n'opère jamais que sur des substituts logiques des choses et non sur les choses elles-mêmes, ne convient-il pas de rechercher si, en toutes matières, l'intuition ne serait pas la condition et le fondement de la connaissance discursive et scientifique elle-même? Intuition et intelligence logico-mécanique seraient dès lors entre elles comme le moral et le physique, ou même comme l'être et le phénomène.

Cette manière d'échapper au nihilisme scientifique devait tout d'abord se présenter à l'esprit, mais ce n'était pas la seule que l'on pût concevoir.

On s'était habitué à identifier la raison avec la pensée logico-mécanique. Or, cette identification était contraire à toute la tradition philosophique. Descartes avait constitué sa philosophie en distinguant radicalement l'intuition rationnelle propre-

ment dite, qui saisit directement le vrai, de la dialectique, qui n'a jamais affaire qu'à des abstractions. La philosophie des Platon et des Aristote avait eu pour objet de distinguer la science de l'Être, qui a pour organe le νοῦς *ou la raison, de la théorie purement logique, qui est enfermée dans la sphère des genres, c'est-à-dire de formes superficielles encore imparfaitement déterminées. Le* νοῦς *antique était une combinaison intime d'intelligence, d'activité et de sensibilité. Il ne séparait pas le vrai du beau et du bien; il était éternité, et il était vie, dit Aristote.*

Ne pouvait-on, dès lors, rentrer dans la tradition classique, et restituer à la raison toute sa richesse, toute son étendue, toute sa compétence?

Ainsi conçue, la raison n'est pas seulement une faculté discursive, elle est en même temps une faculté intuitive, elle est le principe commun du raisonnement et de l'intuition. Quand on l'analyse, elle se révèle tour à tour union secrète de l'esprit avec les choses et faculté de ramener les uns aux autres les concepts qui symbolisent les choses. Au fond, elle est l'unité triple et la triplicité une du vrai, du beau et du bien.

C'est dans ce grand drame de la pensée moderne que M. Larsson vint, dès 1892, jouer brillamment son rôle.

Il proclame hautement la nécessité, pour qui veut,

non seulement satisfaire à tous les besoins essentiels de notre nature, mais saisir les choses données elles-mêmes aussi objectivement que possible, de faire une place à côté de la connaissance conceptuelle médiate et successive, à l'intuition, ou perception directe immédiate et simultanée de la totalité des éléments dont se compose un être donné. Si la science, qui comprend et explique, est évidemment au-dessus de l'intuition instinctive, qui est aveugle, l'art, qui, grâce à une intuition supérieure, part du tout lui-même et voit les parties dans leur harmonie et leur dépendance mutuelle, pénètre plus avant que la science dans la connaissance vraiment objective des choses. Ou plutôt, les sciences, à mesure qu'elles préfèrent davantage la vérité objective à l'unité et à l'uniformité abstraite où, pendant un temps, elles avaient cru trouver leur perfection, se nourrissent de plus en plus d'intuitions, et se font de plus en plus arts en même temps que sciences.

M. Larsson a nettement dégagé et exalté, dès 1892, le rôle essentiel de l'intuition dans la connaissance comme dans la vie.

Se demandant, en outre, si l'intuition était un procédé extra-intellectuel, antérieur ou supérieur à l'intelligence, il conclut qu'elle-même est intelligence, est connaissance, est raison, lumière et clarté, à sa manière. Là où s'exerce l'intuition, dit-il, « on a affaire à un procédé en apparence illogique, et qui

est, au fond, plus logique que le procédé opposé : d'une part, un procédé de logique subtile, déliée ; de l'autre, un procédé de logique grossière et superficielle ». « Je me suis donné comme tâche, ajoute-t-il, de mettre mieux en lumière le travail de la logique déliée. » Le lecteur français croit ici relire le traité de Pascal sur l'esprit géométrique et l'esprit de finesse. C'est qu'en effet la doctrine est la même quant à l'essentiel. Lorsque Pascal a dit : « Dieu, sensible au cœur, non à la raison », il n'a pas voulu dire que ce que nous appelons la connaissance de Dieu n'est en réalité qu'un sentiment tout subjectif : il a entendu signifier que la connaissance de Dieu dépasse cette raison, étroitement logique, où les esprits entêtés de science mécaniste prétendent voir toute la raison, à savoir la raison purement géométrique; mais qu'en revanche elle se révèle à cette raison supérieure, qui sait voir encore, discerner les affinités et comprendre dans une certaine mesure, là où l'intuition des sens est aveugle et où le raisonnement des géomètres n'a plus où se prendre. « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas », dit ailleurs Pascal. Ici encore il sous-entend, après le mot « raison », le mot « géométrique ». Les raisons du cœur sont bien des raisons ; mais seule une raison capable de pénétrer dans l'intérieur et la nature supra-géométrique des choses peut les apercevoir comme intelligibles.

On lit dans le Philèbe *de Platon : Voulez-vous comprendre la nature du Bien, autant qu'il nous est donné d'y parvenir? Renoncez à vous le représenter au moyen d'une notion unique ; mais plutôt concevez une union intime de plusieurs idées, logiquement irréductibles, telles que : beauté, proportion, vérité. Ainsi vous saisirez, jusqu'à un certain point, au moyen de ces mariages d'idées que sait opérer la raison proprement dite, ce que votre intelligence discursive ne peut concevoir.*

D'une manière analogue, M. Larsson voit se concilier, s'unifier, dans la connaissance intuitive, maintes notions qui, au point de vue d'un savoir abstrait, demeurent impénétrables, sinon hostiles les unes à l'égard des autres. « Le vrai suprême, dit-il, le bien suprême, le beau suprême paraissent constituer une unification de notions opposées, que nous n'avons pas l'habitude d'unifier. Coincidentia oppositorum, *dit Nicolas de Cusa, c'est le mur qui enclôt le paradis où Dieu habite, et cela est assez vrai... ; dans ce paradis les sages seuls parviennent, qu'ils y soient venus avec leur ingénuité ou avec leur savoir. »*

D'une manière générale, estime M. Larsson, la vie logique, la vie éthique, la vie pratique, la vie esthétique s'opposent entre elles tant qu'on les considère au moyen de concepts superficiels. Mais à mesure que, joignant l'intuition à la conception, on

pénètre davantage dans leur intimité et leur originalité, on les voit se rapprocher et se fondre en une vivante harmonie.

Il est certes très difficile d'arriver à discerner et définir nettement la part précise de l'intuition dans la connaissance. Le mélange intime, et, en réalité, toujours subsistant, de l'intuition et de l'interprétation conceptuelle en est la cause. M. Larsson fait consister l'intuition dans l'acte de saisir immédiatement un tout et de percevoir en fonction de ce tout les parties dont il se compose ; en d'autres termes, dans une synthèse immédiate.

Cette définition est très profonde, surtout quand on ajoute, comme fait M. Larsson, que c'est en rentrant au centre de la vie et de la personnalité que l'esprit voit peu à peu les choses dans leur unité immédiatement synthétique. Peut-être l'objet propre de l'intuition est-il plus général encore que ne semblent l'indiquer ces belles formules. Peut-être l'intuition consiste-t-elle, en dernière analyse, dans une certaine perception directe de l'être même des choses auquel notre esprit est immédiatement uni. Parménide disait :

Τωὐτὸν δ'ἐστὶ νοεῖν τε καὶ οὕνεκεν ἐστι νόημα.

(*C'est tout un que la pensée et l'être qu'elle pense.*)

Une intuition plus ou moins confuse de l'être

même des choses accompagne, dirige et modère tous les efforts que nous faisons pour nous assimiler les choses et pour acquérir une prise sur elles, au moyen de nos concepts, de nos symboles et de nos méthodes. Toute perception conceptuelle repose ainsi sur une intuition, de même que toute intuition, pour franchir le seuil de la conscience et être utilisable, doit s'affubler de concepts. Toute notre science, toute notre vie est un effort pour traduire en concepts de plus en plus fidèles et efficaces des intuitions de plus en plus larges et profondes; et, d'autre part, c'est un effort pour apercevoir de plus en plus distinctement l'indigence et la superficialité de nos concepts, au regard des intuitions qu'ils sont appelés à représenter. Ne prétendons pas, à la manière d'esprits purs, voir et comprendre sans concepts; ne nous enfermons pas, comme feraient les fanatiques d'une science matérialiste, dans la prison noire et vide d'un monde de concepts d'où l'intuition serait bannie. Ni si haut, ni si bas : notre place, dit Pascal, est dans l'entre deux.

ÉMILE BOUTROUX,
de l'Académie française.

AVERTISSEMENT

Dès l'année 1900, Oscar Levertin — qui fut lui-même un critique inoubliable, poète, romancier, mais surtout critique de par une rare faculté de sympathie intelligente — signalait en ces termes au public l'œuvre et la personnalité de Hans Larsson :

« Il y a longtemps que n'a paru en Suède un écrivain aussi préparé par la nature et par l'étude à devenir un essayiste de marque, ce que les Français appellent un moraliste, un critique-philosophe des valeurs de la vie et de la poésie. Il n'est pas habituel que les manieurs d'abstractions témoignent d'un sens aussi fin des nuances fugitives par où se diversifie la trame de la vie concrète, ni que les savants épris de la cristallographie des idées manifestent un souci aussi avisé de la richesse capricieuse et des irrégularités délicates de la flore vivante. Au tempérament et à la formation du penseur, l'auteur d'*Études et Méditations* joint quelque chose de la sensibilité frémissante du poète[1]. »

Un essayiste, un moraliste, un critique de la vie et des valeurs esthétiques, un artiste, un poète, autant de

1. Oscar Levertin, *Hans Larsson*, t. XIV des *Œuvres complètes*. Stockholm, Bonnier, 1909.

termes et de touches successives où une pensée divinatrice cherchait la définition d'un talent mobile, souple, varié, à l'aurore d'une modeste et brillante carrière intellectuelle.

Justifiées par le temps, ces prévisions caractérisent aujourd'hui pleinement l'une des figures les plus attrayantes, et peut-être la personnalité la plus originale des lettres suédoises contemporaines.

Hans Larsson est professeur de « philosophie théorique » à l'Université de Lund ; vouée à l'enseignement, sa vie n'a pas d'histoire ; l'*Alma mater* suédoise ne garde pas le souvenir des années de lutte et d'attente par où ses « docent » gagnent le port envié des tranquilles « professur » : une vie retirée, des livres, un cercle savant, beaucoup d'indépendance dans la dignité assurée... Collégien, étudiant, maître, Hans Larsson[1] n'a guère quitté sa petite ville : un stage à Upsal, une fugue passagère à la tête de l'une de ces écoles populaires supérieures qui sont la fierté de la pédagogie scandinave, quelques rapides excursions sur le continent, en Danemark, en Allemagne, telles sont les seules infidélités qu'ait subies cette vocation lundienne.

En France, où presque tous nos intellectuels sont des déracinés, où la vie multiplie les occasions de dépaysement tout au moins moral, nous n'imaginons guère le bénéfice — et parfois le péril — mais enfin l'utilité de cette unité de croissance et de développement. La médiocrité s'y enlise ; un esprit d'élite y puise une force singulière, y nourrit ses vertus profondes, y épanouit une vigoureuse santé intellectuelle.

1. Né à Klastorp (Laen de Malmœhus) en 1852 ; élève aux lycées de Trelleborg (1874) et Lund (1876) ; étudiant à l'Université de Lund, docteur en 1893 ; second maître à l'École populaire supérieure de Grimslœf (1884-90) ; docent de « philosophie théorique » aux universités de Lund (1893) et Upsal (1899) ; professeur à l'Université de Lund (1901).

Hans Larsson, du fond de sa retraite, s'associe au mouvement des idées européennes ; sa pensée rejoint avant qu'il s'en doute celle de Bergson ; il participe aux luttes d'opinions de la société suédoise ; il est en même temps l'interprète de sa petite patrie ; nulle oreille plus sensible aux voix d'une terre qu'il aime en paysan avant de mêler à sa libre spéculation l'atmosphère et les parfums de la plaine scanienne.

Il est européen, sans cesser d'être Suédois, avec cette nuance de particularisme si savoureuse lorsqu'elle est l'expression d'une âme et d'une physionomie provinciales.

Riche en régions diversement pittoresques, la Suède, rocheuse et forestière, s'achève au sud par une plaine aux ondulations modérées, cernée de trois côtés par la mer ; pays du blé, des vastes cultures, des fermes opulentes, des grands domaines agricoles, et qui rappelle, par ses aspects naturels et les coutumes de ses habitants, le Danemark, la Hollande ou les Flandres, ou même notre Normandie. Les Scaniens, danois jusqu'au dix-septième siècle, ont gardé un dialecte fortement teinté de danismes ; si voisin, Copenhague les attire plus que le lointain Stockholm. Leur aisance, la douceur du climat, les relations internationales leur ont façonné un caractère réaliste, ami des joies positives, avec une pointe de truculence dans le lyrisme et l'humour que ne connaît pas le reste de la Suède.

Scanien de naissance, Hans Larsson n'a pas quitté sans esprit de retour la ferme paternelle ; de sa chaire à son village natal, la distance est petite ; il la franchit fréquemment ; il est aussi à l'aise parmi ces laboureurs, ces tâcherons, ces ménagères dont il parle la langue, que parmi ses étudiants et ses meilleurs disciples ; sa fine dialectique a retenu quelque chose de l'ingéniosité

narquoise de ces paysans. Et lui-même conseillerait sûrement au biographe qui tenterait de retracer sa carrière une étude approfondie de ce milieu simple et fort auquel il doit les meilleurs de ses dons. Tous ceux de ses écrits où il essaie de faire vivre des hommes témoignent d'un souci minutieux des préparations obscures, des genèses familières qui constituent l'arrière-fonds de notre activité consciente. Quiconque s'inspirerait de sa méthode évoquerait d'abord le petit monde rural où il a grandi, où il se replonge d'autant plus volontiers qu'il y découvre et y interprète avec une certitude croissante les traits éternels de l'univers humain. Une vie de Hans Larsson, écrite selon ses goûts, serait d'abord un hommage à la Scanie.

On y relèverait, sans artifice littéraire, et parce qu'il existe entre les âmes et les paysages des correspondances certaines, la limpidité des horizons, la clarté, la douceur de ces grands ciels de plaine, et l'on noterait cette coïncidence assurément significative : l'esprit le plus délié, le plus épris de finesse et de justesse de la Suède contemporaine naît dans la province la plus délicatement lumineuse, la plus étrangère aux suggestions tragiques et romantiques de la nature proprement scandinave.

Ce psychologue vient d'une région à population dense, où les hommes, que ne séparent pas des immensités muettes et désertes, eurent toujours le loisir de se fréquenter et de s'étudier mutuellement ; ne soyez pas surpris qu'il témoigne d'une connaissance de ses semblables, d'une curiosité d'autrui assez exceptionnelles dans la société suédoise ; ne vous étonnez pas qu'à travers ses livres rayonnent un sentiment très précis de la valeur de la vie, du bonheur d'exister, un amour instinctif des activités raisonnées, et enfin une claire conscience du prix et de la poésie du travail.

Un Scanien acquiert plus aisément que le Suédois du Nord une perception exacte et fine de la complexité de la vie sociale, un sens réaliste de la science de la vie.

Sa fantaisie s'accommode plus aisément du terre-à-terre de l'existence quotidienne : comme l'Anglais, comme le Danois, si solidement attachés au sol, il se dérobe par l'envolée du lyrisme à l'emprise de la glèbe ; comme eux il a le goût du comique ; plus humain, son humour n'a pas l'âcreté qui distingue si fréquemment les compatriotes de Strindberg.

Ces quelques traits caractérisent un groupe d'écrivains et de peintres — les Ola Hansson, les Vilhelm Ekelund, les Anders Œsterling, les Ossiannilsson, les Anders Trulsson, les Per Gummesen, les Ernst Norlind, les Axel Ebbe — qui ont doté l'art suédois d'une province scanienne. On les retrouve dans l'œuvre du philosophe-artiste H. Larsson ; leur couleur s'y atténue parfois, mais y demeure reconnaissable, à travers les transpositions de tons que commandent la recherche de l'abstraction et les exigences d'un goût infiniment sûr.

Philosophe, Hans Larsson a la chance de découvrir dès sa jeunesse l'idée la plus favorable au développement intégral de sa personnalité. Cette idée était « dans l'air », et ce n'est point hasard, mais rencontre déterminée par les circonstances, si elle inspire presque en même temps deux hommes qui ne se connaissaient pas : le « docent » suédois et M. H. Bergson.

Abus de la méthode discursive et de la science rationaliste, présomption, impuissance, dispersion et sécheresse, on sait assez de quels maux souffrait la pensée vers la fin du siècle dernier : un élargissement de la raison, un appel aux facultés inconnues ou méconnues en vue d'explorer de plus vastes domaines, un effort

de connaissance plus approfondi, plus souple, plus sévèrement coordonné, plus conforme à la fois à la diversité des choses et à l'unité de l'esprit, tels étaient les remèdes fréquemment invoqués.

Un Bergson remonte aux sources, et, avec une puissance incomparable, tire de l'étude des données immédiates de la conscience une philosophie nouvelle. Hans Larsson se contente de montrer la fécondité de l'intuition, mais il en analyse le mécanisme avec une précision et une sûreté d'autant plus méritoires et précieuses en cet ordre de recherches; puis il illustre la théorie par des exemples, et se consacre tout entier à appliquer sa méthode à de multiples sujets.

Ainsi pourrait-on dire de Larsson qu'il est plus encore que Bergson le philosophe de l'intuition ; psychologue et non métaphysicien, très en garde contre les surprises de la métaphysique, logicien qui reconquiert un domaine de la logique sans y admettre l'intrusion de l'instinct ; penseur incapable de sacrifier la science au mysticisme, mais très averti des chemins les plus secrets du raisonnement humain, il se réclame, au total, de l'intégrité de l'esprit, et lui restitue la plénitude de ses moyens d'investigation. Les philosophes professionnels le situeront à mi-chemin entre Spinoza — il est plus proche de la vie, plus chaleureux — et les transcendantalistes allemands — l'intuition romantique selon Fichte et Schelling n'admet ni cette rigueur ni ce scrupule d'exactitude. Il est à bien des égards l'adversaire des pragmatistes, car il condamne leur aveugle asservissement au sentiment. De son propre aveu, il est à la fois très proche et très éloigné de Bergson : « Il me semble, écrit-il, que nul n'est mieux d'accord ni plus en opposition que moi avec Bergson ; d'accord tant qu'il s'agit de voir et d'apprécier l'activité de l'intuition, en opposition dès qu'il faut définir

le principe même et la technique de cette activité. »

Préciser davantage sa position serait empiéter sur les deux études qu'on va lire, et qui résument l'essentiel de sa pensée ; il a pris soin lui-même de marquer ce qui lui appartient ; on lui ferait toutefois un tort grave, on méconnaîtrait l'originalité de son effort si l'on ne retenait l'attention qu'il apporte à déterminer le point où il se sépare du philosophe français ; il y consacre un opuscule [1], qui n'est point un examen d'ensemble du bergsonisme mais une critique singulièrement pénétrante de tout ce qui, dans le bergsonisme, est en opposition avec sa propre doctrine : critique d'une argumentation biologique qu'il estime « illusoire », précaire, victime d'un préjugé métaphysique ; critique d'une théorie de la connaissance dont il retient quelques parties sans pouvoir souscrire aux conclusions. Bien loin d'être la démarche suprême et comme l'épanouissement supérieur de l'instinct, l'intuition demeure la manifestation la plus haute, la plus intense de l'intelligence synthétique rassemblant l'effort simultané de tous ses moyens. Elle est créatrice par l'agilité qu'elle déploie dans la découverte des infinies ressources de la vie ; elle ne nous ouvre pas un monde nouveau ; elle n'atteint pas « la chose en soi » ; elle n'est pas une plongée dans l'absolu. Elle ne nous libère pas des concepts, qui demeurent l'instrument élémentaire de la pensée consciente ; si elle nous affranchit, dans une certaine mesure, de cette immobilité qui est, aux yeux de Bergson, la condamnation de la pensée conceptuelle, elle ne favorise pas cet évanouissement de l'esprit dans l'éternel mouvement, cette effusion dans la fluidité du « se faisant », où nous convie le bergsonisme.

1. *Intuitionsproblemet, särskildt med hänsyn till Henri Bergsons teori.* Stockholm, Bonnier, 1912.

L'essai sur l'*Intuition* (1892) est le premier en date des ouvrages de H. Larsson ; l'étude qu'il intitule *la Logique de la Poésie* (1899) en est le complément naturel. C'est là qu'il faut chercher le principe et l'essentiel de sa pensée philosophique : mais ces pages n'épuisent pas la vertu d'une vue féconde sur l'activité de l'esprit ; il en faudrait suivre l'effet en une série d'essais qui embrassent les sujets les plus divers, et où s'affirme, comme en se jouant, la plus vive dialectique.

Hans Larsson est, avant tout, un essayiste ; il se défend d'avoir un système ; sa méthode n'est qu'une fidélité raisonnée à ces habitudes de pénétration, de sympathie intellectuelle et de libre critique, qui s'allient si bien avec le développement de la puissance synthétique de l'esprit. Il sait choisir et se borner ; on assure qu'il lit peu, et lentement, en lecteur difficile ; il est l'ennemi de l'érudition oiseuse et importune. Tout cela, joint à l'horreur de la vulgarité, fait qu'il excelle aux études brèves, concentrées, aussi éloignées du dilettantisme que de l'indiscrétion pédante.

Questions philosophiques, morale, pédagogie, esthétique, conflits sociaux et politiques, il n'est guère de problèmes de notre temps qu'il n'ait abordés, non point en chroniqueur trop aisément maître d'une verve toujours prête, mais en spectateur réfléchi, affranchi de toute sujétion, uniquement désireux de faire prévaloir une opinion juste, un jugement ingénieux, nouveau, en accord avec les plus hautes exigences de notre époque. Il demeure très au-dessus des polémiques courantes sans cesser d'être intelligible au public cultivé ; il a ce courage intellectuel, plus nécessaire peut-être dans les petits que dans les grands pays, car le « cant » des sociétés restreintes est le plus tyrannique et le plus étouffant ; on cite sa défense du poète Frøding, accusé d'immoralité, ses égards pour Strindberg, si

fréquemment traité en paria, sa campagne, en pleine guerre, contre les idées allemandes de violence et de sang...

Une lumière très douce et comme persuasive enveloppe ces livres : *Études et Méditations*, *Idées et Forces*, *Réflexions pour le temps présent*, *Platon et notre temps*, *Philosophie et Politique*... qui mêlent l'actualité aux vues rétrospectives, ravivent la modernité des philosophes anciens, retrouvent le fonds commun sous la diversité des discussions humaines, et l'éternité des problèmes par-delà la confusion des formules. Impression d'un humanisme très moderne, unissant à la tradition classique le sentiment des rapports nouveaux et des liens invisibles que multiplie la vie contemporaine. Humanisme savant, capable de reprendre avec un rare bonheur le commentaire des dialogues de Platon — l'un des meilleurs livres de H. Larsson — capable de renouveler les méthodes pédagogiques (en sympathie avec J.-J. Rousseau contre Pestalozzi) aussi bien que la critique des idées ; humanisme vivant, et qui sait, sans jamais déroger, parler un langage familier ; telle brochure — *Éducation et autodidaxie* — destinée à la foule, et qui enseigne la dignité de l'esprit, la beauté, la joie de l'effort quotidien, constitue un petit manuel de vie spirituelle qu'il faut envier à la Suède.

Au surplus, quelques notes de brève analyse ne sauraient rendre l'accent de cette parole, simple et grave, insinuante et forte, « qui fait naturellement le silence autour d'elle » : « la réflexion de H. Larsson, écrit John Landqvist, se meut parmi ces nuances délicates du sentiment, de la volonté, de la pensée que nous observons à peine d'ordinaire, que nous ne discernons jamais avec une absolue sûreté, qui s'imposent pourtant plus nettement que d'autres à notre souvenir et à notre

intelligence lorsqu'elles nous sont révélées ; elles déterminent nos destins[1] ».

Elles relèvent de l'intuition, cette compagne de nos instants de plus grande lucidité, cette interprète de notre vie profonde, ce véritable « truchement de l'âme », dont H. Larsson n'eût point aussi sûrement analysé le mécanisme s'il n'en avait point surpris en lui-même l'incessant bruissement, s'il n'avait été le maître et le poète de cette « inspiration » avant même que de s'en révéler le théoricien.

En Suède, cette pensée généreuse paraissait à son heure pour libérer les esprits, comme ailleurs et peut-être plus qu'ailleurs mécanisés par les tendances d'une méthode oppressive. Nécessaire à la science, elle apportait à l'art la solution d'un conflit où s'épuisait la sève des lettres suédoises : à une période de réalisme intransigeant, souvent brutal — le « réalisme du cordonnier » de la « génération de 1880 » — avait succédé le romantisme de 1890, brillant, séduisant, parfois dénué de substance et de vérité[2]. Les deux écoles trouvaient dans la formule de H. Larsson un complément indispensable ; naturalistes et imaginatifs avaient ouvert les voies à une pensée, à un art plus complexes[3]. Après en avoir esquissé la préface, H. Larsson allait tenter de les réaliser dans le domaine de la littérature d'imagination.

Philosophe, critique, essayiste, on le voit en effet s'éprendre sur le tard du roman ; peut-être, si l'on voulait connaître ses œuvres préférées, citerait-il : *Vil-*

1. Hans Larsson, af John Landqvist, dans la revue *Varia*, décembre 1908.
2. V.-L. Maury, *le Nationalisme suédois et la guerre* (1 vol., Perrin, 1918).
3. Cf. Hans Larsson, En svensk intuitionsfilosof, af Alf Nyman (dans la revue *Ord och Bild*, XII, 1915).

lages de chez nous et *les Idées à Stabberup*, car c'est là qu'il s'est le plus complètement exprimé.

Toute sa critique, si sensible, si nuancée, ses essais, d'une si sûre élégance, sa définition même du génie poétique annoncent et manifestent des dons qui appellent d'autres formes.

Une plaquette[1] longtemps retenue, publiée comme à regret s'il faut en croire un avant-propos nostalgique, l'avait déjà signalé aux poètes :

« Un jour, il y a bien des années, j'ai eu ces souvenirs en ma possession ; je les ai considérés et pesés comme le pêcheur, tenant en main sa capture, la soupèse. Un matin que ma vie reposait, telle une baie ensoleillée où je jetai la sonde, j'en tirai ces souvenirs ; je les tins dans ma main, et jugeai qu'ils étaient encore trop faibles et devaient encore vivre dans les profondeurs et y croître.

« Étais-tu donc un fou, pour croire que les poissons de la mer obéissent à ton caprice, et que tu peux les attirer le jour de ton choix ? »

Ces souvenirs, c'étaient son enfance scanienne et ces impressions de nature qui le ramènent invinciblement aux plaines lasses sous le soleil d'été, parmi l'océan des blés, dont les épis lui frôlent le visage, ou encore à ce boqueteau d'où il écoute la mer :

C'est là qu'une fois j'ai découvert et enfermé dans mon cœur pour [toujours
La voix puissante de la mer, qui couvre le murmure de la mé- [lancolie.

et enfin à ces villages, à ces vieux cimetières où il communie avec l'âme de sa race. Il s'imagine lui-même un soir de Noël, revivant son enfance, sa vie d'homme :

1. *På vandring.*

« Je voudrais être un interprète, je voudrais m'expliquer tout ce que j'éprouve, mais je ne sais qu'écouter, je ne suis qu'un rêveur, un qui attend. J'aimerais m'arrêter un soir de Noël dans la rue de mon village, et sentir la neige tomber sur mes épaules ; j'aimerais m'en aller seul avec mes pensées, et disparaître par les chemins. »

Tout ce qui s'exprimait timidement en ces quelques simples poèmes mêlés de fragments de prose reparaît amplifié, fortifié, merveilleusement enrichi de sentiment et de signification dans les deux romans. Œuvre surgie vraiment des profondeurs où l'a laissé mûrir un pêcheur prévoyant.

Romans ? L'étiquette est commode ; convient-elle toutefois à ces histoires sans commencement ni fin, à ces fictions qui dissimulent à peine l'autobiographie et la description exacte de personnages réels, à ces dialogues où alternent le pasteur, le professeur et les divers habitants du hameau scanien, à cette sorte de vaste poème en prose, qui serait comme l'épopée cinématographique de la Scanie, si de savantes pénombres n'enveloppaient à dessein les vives silhouettes et ne leur restituaient quelque mystère ?

Œuvre si particulière, si provinciale de couleur, et parfois de langage, qu'elle déconcerte plus d'un Suédois, et serait sans doute peu intelligible sans le secours d'une glose abondante hors de Scandinavie.

Œuvre particulière et très générale, car les idées y circulent librement ; en l'absence d'action véritable, elles constituent le drame. Au surplus, le village scanien possède son orme du mail, et qui abrite un Anatole France rustique, érudit, aussi subtil et plus familier que le nôtre.

Œuvre bergsonienne, ajouterait-on, s'il ne fallait, somme toute, classer l'auteur parmi les adversaires

d'une grande partie du bergsonisme — bergsonienne par une certaine atmosphère vaporeuse, par l'étude des nébuleuses de notre vie consciente, et ce sens de la mobilité, de l'écoulement universel qui dissout et prolonge en même temps à l'infini nos pensers et nos émotions.

Hans Larsson n'en a pas écrit de plus caractéristique ni qui exprime plus complètement son intellectualité, ses amours, son pays, — sa pensée et sa vie ; et c'est sûrement parmi les protagonistes de ces modestes aventures qu'il aimerait voir la postérité évoquer l'image du sage de Lund — parmi ces Scaniens lents et rêveurs, au cœur de ces plaines heureuses, toutes proches du Sund, où l'ombre d'Hamlet attriste à peine les rives les plus souriantes, les paysages les plus accueillants du Nord scandinave.

LUCIEN MAURY.

LISTE DES OUVRAGES DE HANS LARSSON

Intuition. Några ord om diktning och vetenskap (l'Intuition. Quelques mots sur la poésie et la science). Stockholm, 1892, 81 p.

Kants transcendentala deduktion av kategorierna (Kant et la déduction transcendantale des catégories (Thèse de doctorat). Lund, 1893, 76 p.]

Psykologi (Manuel de psychologie). Stockholm, 1896-1912, 135 p.

Lärobok i Sveriges historia för folkskolan (Manuel d'histoire de Suède pour l'école populaire). Lund, 1898, 119 p.

Poesiens logik (la Logique de la Poésie). Lund, 1899, 148 p.

Studier och Meditationer (Études et Méditations). Lund, 1899, 151 p.

Viljans frihet (la Liberté de la volonté). Lund, 1899, 29 p.

Sveriges historia i dess sammanhang med Norges och Danmarks jämte notiser ur världshistorien (Histoire de Suède dans ses rapports avec l'histoire de Norvège et de Danemark, et notes sur l'histoire universelle. En collaboration avec N. Wimarsson). Lund, 1905, 275 p.

Om bildning och självstudier (Éducation et autodidaxie). Stockholm, 1908, 42 p.

Ideer och makter (Idées et forces). Lund, 1908, 150 p.

Kunskapslivet. Uppfostringspsykologi (l'Intelligence. Psychologie de l'éducation). Lund, 1909, 176 p.

På vandring (En cheminant. Poèmes), Stockholm, 1909, 62 p.

Rousseau och Pestalozzi i våra dagars pedagogiska brytningar (Rousseau et Pestalozzi et nos conflits pédagogiques actuels). Lund, 1910, 64 p.

Gränsen mellan sensation och emotion. Vad är känsla? (la Limite entre la sensation et l'émotion. Qu'est-ce que le sentiment?). Lund, 1911, 70 p.

Reflexioner för dagen (Réflexions pour le temps présent). Lund, 1911, 226 p.

Evighetsfilosofien i Platons Faidon. En filosofisk orientering (la

Philosophie de l'éternité dans le Phédon de Platon. Orientation philosophique). Lund, 1912, 33 p.

Intuitionsproblemet. Särskildt med hänsyn till Henri Bergsons teori (le Problème de l'intuition et la théorie de H. Bergson). Stockholm, 1912, 85 p.

Platon och vår tid (Platon et notre temps). Lund, 1913, 342 p.

Vänstersynpunkter (Opinions de gauche). Stockholm, 1914, 28 p.

Filosofien och Politiken (Philosophie et politique), 1915, 186 p.

Hemmabyarna. Världsbetraktelser i femton kapitel (Villages de chez nous. Considérations sur l'univers en quinze chapitres). Stockholm, 1916, 314 p.

Idéerna i Stabberup (les Idées à Stabberup). Stockholm, 1918, 333 p.

L'INTUITION

L'INTUITION

I

C'est une observation utilisée par beaucoup de philosophes que notre connaissance, après s'être élevée du premier stade des observations plus ou moins confuses à celui de la pensée rigoureusement rationnelle, logique et abstraite, paraît changer à nouveau de caractère et, juste à son point de perfection, au moment où elle s'avance le plus profondément et serre du plus près l'essence même de son objet, redevient concrète et s'opère par une vue immédiate, comme si nous étions doués d'un œil intérieur. Or, bien que les philosophes en question aient diversement apprécié l'importance de cette connaissance du troisième degré, tous sont d'accord que la connaissance la plus élevée est contemplative, intuitive.

Mais dans ce passage à la vision immédiate la pensée paraît perdre son caractère logique et s'enfoncer dans une pénombre où nous ne pouvons plus contrôler son travail, et c'est pourquoi il est naturel que l'intuition ait sans cesse été tenue en méfiance et n'ait jamais

réussi à faire reconnaître ses droits. On y a vu une forme inférieure de la pensée, arbitraire et mal disciplinée, plutôt féminine et illogique, pénétrante sans doute et touchant juste à l'occasion, mais en tous cas échappant aux prévisions et aux calculs. Et surtout on a vu dans l'intuition une manifestation du sentiment plus que de la pensée. Car il semble que ce soit un trait constant de la connaissance intuitive qu'elle s'accompagne de sentiment et d'émotion ; même pour un Spinoza, — l'homme de la pensée pure et froide, — cette connaissance du troisième degré est la fin dernière des aspirations de l'âme et son bonheur suprême. Et il existe des philosophes pour qui l'organe supérieur de la connaissance se confond avec le sentiment, de même que dans la conscience universelle les choses se passent comme si la sensibilité, en nous indiquant par ses aspirations vagues les besoins profonds enracinés dans notre être, peut aussi nous guider instinctivement dans certains cas où la pensée reste muette.

En fait la connaissance intuitive a justement les propriétés qui nous paraissent caractériser la contemplation esthétique, et la valeur qu'on lui reconnaît en général est en premier lieu une valeur de jouissance ; et c'est seulement en second lieu qu'on lui accorde une valeur théorétique, d'ordre inférieur à celle de la connaissance discursive. Dans l'intuition l'âme trouve son repos et sa joie, abandonnant pour un moment le sentier où la pensée se fraye péniblement un chemin : un pareil moment peut avoir un contenu extraordinaire, mais pendant qu'il s'écoule la pensée ne franchit pas ses frontières anciennes, et ce n'est pas en ces heures-là qu'elle fait ses découvertes. C'est précisément cette conception que j'estime inexacte et qui mérite selon moi un examen.

Notre époque est une des périodes où la faculté in-

tuitive est méconnue et où l'on ne fait pas appel à son concours. Le travail méthodique est le mot d'ordre de notre temps ; or au cours de ce travail collectif en rangs serrés il peut arriver que les individus oublient d'utiliser leurs facultés individuelles les plus délicates et que la pensée soit tellement occupée pour un temps par les objets les plus proches et les plus faciles à atteindre à l'aide de procédés méthodiques, qu'elle devient indifférente et insensible à ce qui ne tombe pas sous les sens, à ce qui est difficilement perceptible, et n'a plus dès lors toute la finesse requise pour l'étude de certaines questions. Ainsi, en philosophie, la recherche a fait des progrès incroyables dans les domaines où la méthode des sciences naturelles est le plus facile à transporter, tandis que la faculté de voir s'est affaiblie à un degré extraordinaire à l'égard des phénomènes qui par leur caractère fugitif, par leur accès difficile, sont d'une nature plus mystérieuse, de sorte qu'il existe certains faits psychiques, appartenant à la vie la plus profonde et la plus secrète de l'âme, qui, dans des périodes antérieures, où l'œil était accoutumé au demi-jour, avaient été observés et même très communément compris, mais que notre époque n'a plus en général l'aptitude à discerner. De même la littérature a mis la main sur des domaines où elle peut soumettre la vie à des enquêtes méthodiques et minutieuses et où elle peut recevoir le concours d'un grand nombre de travailleurs ; et il est certain que pour divers phénomènes qui se passent à la surface de l'existence la faculté d'observation s'est singulièrement exercée de nos jours ; mais le monde situé derrière l'horizon quotidien, le monde qui ne se découvre pas à tous ni toujours et qui par suite ne se montre à nous qu'à certaines heures avec le prestige lumineux d'une apparition surnaturelle, justement ce monde que l'œil

du poète est fait pour voir, — a disparu de plus en plus et s'est enfoncé dans l'oubli. En un mot, — dans la science et dans la littérature la réflexion procédant méthodiquement et pas à pas a pris le dessus et mis hors de service la faculté d'inspiration, d'intuition.

La question de savoir si la pensée intuitive est à un stade inférieur ou supérieur par rapport à la pensée discursive, est désormais une question ouverte. L'opinion que nous voudrions soutenir dans ces pages est celle-ci : notre activité théorétique sous sa forme la plus élevée est de nature intuitive, et c'est seulement en apparence que dans le passage à ce stade supérieur la connaissance semble perdre sa cohésion logique.

II

Adieu donc, ô toi, monde du beau,
Avec tes fraîches eaux courantes et tes bosquets verts !
A l'heure de l'adieu, quand le cœur s'amollit
Et que les pensées fraîches elles aussi deviennent malades,
J'avoue malgré moi que vous étiez beaux,
Même si vous n'étiez au fond que de vains fantômes.

(Auguste Strindberg.)

La méfiance à l'égard de l'intuition est toujours liée à une certaine conception du sentiment : on admet que celui-ci appartient essentiellement aux stades inférieurs de la vie, que c'est quelque chose qui s'élimine progressivement au cours de l'évolution, et que par suite la pensée la plus parfaite est celle qui s'est le plus complètement libérée du sentiment. Or, comme nous l'avons déjà indiqué, on a cru voir dans l'intuition

plutôt une manifestation de la sensibilité que de la raison. Nous devons insister quelque peu sur cette façon de voir. En fait, bien qu'elle soit erronée dans son principe, elle renferme assez de vérité pour qu'il n'y ait pas à s'étonner qu'elle se soit si profondément implantée dans les esprits. Mon opinion personnelle, — pour le dire tout de suite, — c'est que le sentiment caractérise les deux pôles de l'évolution humaine, le stade le plus bas et le stade le plus haut.

Il est clair qu'à l'origine la pensée était sous la dépendance de la vie affective : il en est ainsi chez l'animal, il est ainsi chez l'homme à l'état primitif. La pensée ne jouit là d'aucune liberté, d'aucun droit à une opinion indépendante ; elle se règle sur les caprices et les appétits. Le jour où elle s'est éveillée à la conscience, elle s'est trouvée dans la situation d'un homme civilisé au milieu des barbares, contrainte à un service d'esclave. Et elle a rêvé d'une vie plus belle dans quelque espace libre, clair et frais, où elle ne serait plus subjuguée, violentée, écrasée par les sentiments. Il était nécessaire pour la pensée de se libérer de cette servitude. Elle eut besoin de se discipliner pour écarter des influences déplacées. Chez Platon, et d'une façon générale dans la philosophie grecque, nous assistons à une phase importante de cette émancipation de la pensée. La philosophie de Platon est tout imprégnée d'aristocratisme intellectuel. Platon démontre comme quoi la façon vulgaire de se représenter les choses est dépourvue de valeur, comme quoi les hommes enchaînés par de vils intérêts et par l'habitude ne sont pas aptes à s'élever jusqu'à la vérité ni jusqu'à la vertu. Platon méprise même la poésie parce qu'elle fait appel aux sentiments ; son langage est inférieur à celui de la philosophie ; il convient à ceux qui ne peuvent comprendre la beauté des idées que sous

le vêtement de la fable et du mythe, avec l'aide d'illustrations concrètes, et qui ne peuvent apprendre à aimer la vertu qu'en considérant des images attrayantes ou repoussantes. Il considère que la poésie ne représente pas la vérité elle-même, mais seulement son ombre. Seule la pensée dialectique nous conduit aux idées.

Cette façon de penser a quelque parenté avec celle qui a généralement cours aujourd'hui, bien que celle-ci s'inspire de raisons utilitaires qui étaient étrangères à Platon. C'est là une conception qui s'impose parfois aux poètes eux-mêmes, si bien qu'ils se demandent si leur vocation a vraiment quelque valeur et commencent à sentir qu'ils n'ont plus de raison d'être ; tout de même qu'un artisan habile doit éprouver un sentiment analogue lorsqu'un inventeur a surgi, qui a construit une machine capable d'exécuter tout ce que l'artisan savait faire, et même de l'exécuter mieux. L'âge de la poésie est passé, et celui de la science est venu. La poésie étend un voile sur les choses au lieu de les découvrir ; elle mystifie au lieu d'instruire. Il est temps, — nous dit-on, — de laisser là les images et les symboles pour la vérité pure, de renoncer aux jeux charmants de l'imagination et aux rêves pour regarder la vie en face et nommer chaque chose de son vrai nom. C'est l'heure où le sentiment cède et où la pensée monte au pouvoir. « Les frontières de l'art », dit quelque part Schiller, « se rétrécissent, à mesure que la science élargit les siennes ». L'art est sans cesse pourchassé vers de nouvelles retraites tandis que la civilisation empiète sur les forêts vierges.

Il est vrai qu'on reconnaît toujours à la poésie une mission provisoire. La frontière où est parvenue la science n'est jamais la dernière. Au delà d'elle il y en a d'autres, et d'autres encore, et à l'horizon s'étendent toujours des terres que nous n'avons pas explorées,

des forêts encore inviolées par l'homme, des îles heureuses perdues au milieu de l'Océan, et tous ces oasis pressentis où il y a encore de la place pour les mystères et pour les merveilles. Mais c'est seulement pour un temps, — jusqu'à ce que nous ayons pénétré dans les terres inconnues et que nos arpenteurs aient pu en mesurer la superficie exacte. Quant à l'œuvre accomplie par la poésie, elle se ramène à de vagues indications dont l'importance disparaît dans le travail méthodique de la science. Faut-il s'étonner si le poète jette ses jouets loin de lui et prend place dans les rangs des travailleurs ? Si un Shakespeare surgissait de nos jours, il souhaiterait de pouvoir écrire une psychologie.

Le sentiment n'est-il donc vraiment pas autre chose qu'un brouillard lumineux dont s'enveloppent les objets tout au bout de l'horizon, un beau mirage, un jeu de lumière qui s'évanouit quand on s'en approche ? N'est-il pas autre chose que la conscience de l'exiguïté de notre âme et de son impuissance à recevoir sans effort un contenu nouveau dont elle n'est pas encore maîtresse, une aptitude insuffisante à dominer les impressions, une perte accidentelle d'équilibre dans des circonstances qui ne sont pas encore devenues habituelles, un remous et un trouble passagers, en attendant que l'eau reprenne son calme et sa transparence, bref une émotion qui accompagne des représentations obscures non encore dominées par l'âme, et qui se dissipe à mesure que celle-ci parvient à la clarté, se ressaisit et retrouve l'équilibre ? La première impression que fait sur nous un beau paysage est, dit-on, plus vive que celles que nous éprouvons par la suite. « L'âme s'est élargie », disait un jour Gœthe à propos de cette constatation. Or chaque fois que l'âme s'élargit ainsi, c'est un sentiment dont elle devient maîtresse, qui s'incline, qui cède et paraît s'éteindre. Il semble qu'à

mesure que nous faisons notre croissance nous éliminons de nous, les uns après les autres, les phénomènes émotifs. Et ne devons-nous pas penser que si aujourd'hui notre âme frissonne, c'est là une impression que nous aurons un jour la force d'accepter sans qu'une seule de nos fibres intérieures soit contrainte de vibrer?

Personne n'a représenté en plus beaux termes que Spinoza cette croissance et cette dilatation de l'âme. Il nous conduit pas à pas le long d'une montagne, vers des zones de plus en plus pures et fraîches. Chaque émotion est surmontée au moment même où on projette sur elle la lumière, et elle se résout en quelque chose qui n'a plus de signification, de pouvoir ni de réalité, elle redevient l'arc-en-ciel ou le mirage qu'elle était au fond. L'existence telle qu'elle se présente aux yeux des hommes, réfractée à travers les émotions, est comme un verre troublé, comme un cristal où la stratification a été dérangée en certains points, ce qui entrave le passage de la lumière, mais ces points sont en quelque sorte refondus sous un verre ardent, les cristaux se reforment et tout redevient transparent, — c'est le monde lumineux de la pensée. Et cependant, — quand nous sommes parvenus au sommet, dans l'air léger, dans le vaste silence, dans cette zone où la rumeur de la vie paraît si lointaine et son fourmillement si bas au-dessous de nos pieds que nous l'embrassons d'un seul coup d'œil ; quand nous sommes installés là dans notre paix sereine et froide, avons-nous dépouillé toutes nos émotions affectives et sont-elles complètement mortes, au point qu'il ne demeure après elles aucune résonance ? Ou bien ne subsiste-t-il pas encore quelques houles laissées par l'agitation de notre sang, quelques vibrations dernières de notre cœur ? Et avons-nous là quelque chose d'autre que la pulsation de la vie elle-même, pulsation calme, mesu-

rée, à la fois forte et silencieuse, telle enfin que la civilisation avait pour mission de la rythmer ? Gœthe était un ami de la sagesse de Spinoza, et peut-être l'espace libre qu'ils cherchaient tous deux était-il le même ; et peut-être cette maîtrise sur les émotions, cette sérénité auxquelles le philosophe nous achemine sont-elles précisément le même calme, la même liberté, le même état d'âme que le poète nous invite à partager. Et peut-être le sentiment que la poésie nous procure et à cause de quoi nous recherchons la poésie, parce qu'elle nous éveille à une vie plus pleine, n'est-il pas un phénomène qui doit s'évanouir dès que se dissipe l'obscurité qui enveloppe nos représentations, mais quelque chose qui, dans notre route vers la lumière, nous accompagne, bien que se clarifiant et se sublimant à chaque pas.

Pour moi, je le répète, le sentiment a sa plus grande force non seulement au pôle inférieur, mais au pôle supérieur du développement humain. Il domine au stade primitif, et alors tout se ramène à lui et s'absorbe en lui. La pensée en est enveloppée comme d'un brouillard. Le progrès de la civilisation consiste à émanciper la pensée des émotions. Et donc cette émancipation se produit ; elle ne consiste pas seulement en ce que la pensée devient souveraine et se soumet les sentiments, mais aussi en ce que la pensée perd toute attache avec les sentiments. Elle mène une vie isolée, une vie abstraite. Mais, dans la mesure où elle se perfectionne, la pensée revient de cet isolement. Tout en conservant l'indépendance, la liberté de vue et la compréhension claire qu'elle a conquises au prix de tant d'efforts, elle gagne en plénitude, en concrétion, s'incorpore et actualise une multiplicité de détails particuliers, renoue grâce à eux ses liens avec la vie, se retrouve chez elle et se remplit à nouveau des sentiments

anciens : ce sont les mêmes sentiments qu'autrefois, et cependant ils sont tout autres, en ce sens que chacun d'eux est dominé, ordonné par rapport aux autres, mis en harmonie avec ceux-ci. La sensibilité est, dans un état inférieur de l'âme, une affection isolée, pathologique ; dans un état supérieur elle fait sa rentrée comme sentiment de notre vie totale, comme émotion esthétique.

Au stade primitif il y a encore une relation active entre mon moi et le monde environnant. Dans la période d'isolation, cette relation s'affaiblit. Le sentiment de l'existence, la tension de mon moi vers ce qui n'est pas lui, sont médiocres, la sensation de vivre est médiocre. C'est une année de sécheresse pour notre âme. A chaque lien nouveau qui se noue entre le monde extérieur et moi-même, il y a dans mon âme un point qui prend vie ; ce renouement du lien, — cette *religio*, cette réunion avec le tout, — c'est comme une pluie sur des racines desséchées, c'est la véritable joie de l'âme. Or ce renouement c'est la poésie.

Il est bien vrai qu'une certaine obscurité en général, — mettons toujours, — enveloppe la beauté poétique. Mais si nous croyons que l'essor communiqué par la poésie est essentiellement conjoint à cette obscurité riche de sentiments suggérés, qu'il est conditionné par elle, cela peut être une méprise. Cet élan provient bien plutôt d'un avantage que la poésie possède sur la science et qui fait que malgré l'obscurité, — qui est toujours en soi un défaut, — la poésie est à un niveau plus élevé que la science. L'impression produite ne vient pas du manque de clarté des représentations, mais bien de leur richesse, de la multiplicité presque infinie des représentations qui peuvent être fixées à la fois, prises d'un seul coup de filet par l'artiste. Une expression poétique nous apparaît si prête, si bien fon-

due d'un seul jet, que nous ne pensons pas au processus intellectuel dont elle est le résultat. L'artiste doit rendre son œuvre si accomplie que nous n'apercevions aucune trace de ses efforts, être à l'avance tellement maître de son sujet qu'il ne paraisse pas travailler, ou se donner avec tant d'intensité à son travail qu'il l'oublie. C'est pourquoi nous ne voyons pas la vaste opération intellectuelle que suppose l'œuvre poétique et nous ne nous rendons pas compte que l'image poétique est une production intellectuelle d'ordre supérieur. Le poète peut, — et c'est là, au point de vue technique, le secret de son art, — enfermer dans un mot, dans une image achevée, dans une juxtaposition heureuse, une multitude de représentations que nous pouvons fort bien pour notre compte saisir une à une, mais de telle sorte que quand nous en tenons une l'autre nous échappe, — et cela parce qu'il existe entre nos représentations une connexion que nous voyons flotter devant nous, qui semble s'approcher de nous pendant une seconde, mais que nous nous efforçons inutilement de retenir. C'est cette connexion, cette idée peut-on dire, que l'artiste saisit au vol et retient. Sa pensée est plus déliée et plus rapide que celle des autres hommes.

Mais pourquoi donc une telle richesse dans la synthèse des représentations est-elle pour nous une source de joie et d'émotion poétique ? Parce que le poète vient à notre aide pour réaliser ce qui nous tient le plus à cœur. Car on peut dire qu'il n'y a pas un d'entre nous qui n'ait été poursuivi par une idée de ce genre qu'il a tâché sans cesse, mais inconsciemment de saisir, sans pouvoir y arriver. Nous avons, — peut-être seulement dans nos moments les plus clairs, — un pressentiment vague de cette idée, et il nous apparaît alors que c'est notre bonheur qui voltige tout près de

nous mais ne se laisse pas emprisonner. Je ne pense pas seulement à ceux qui sont comme nés avec une idée, à qui cette idée, installée au fond de leur âme, ne laisse pas de repos avant qu'elle n'ait été mise en liberté. Pour ceux-là il n'y a pas de bonheur complet si leur cœur ne parvient pas un jour à trouver et à dire librement le mot qu'il contenait en puissance. Je ne pense pas à ceux qui cherchent le sens de la vie ; ou pour parler plus exactement, je pense qu'au fond nous leur ressemblons tous. Mais ce que nous portons caché en nous n'est pas aussi profondément enfoui chez tous les hommes et ne devient pas chez tous également conscient. Chez l'un il y a une enveloppe infinie qu'il n'arrive jamais à traverser, tandis que chez l'autre le secret est presque à découvert dès le début et prêt à se révéler sous sa forme véritable. Le bonheur que poursuivent les hommes prend mille vêtements et quand nous l'avons saisi sous un aspect, il se métamorphose et nous échappe sous une autre forme. Platon n'a-t-il pas eu raison de dire que l'Eros qui nous attire est partout le même ? Et ce qui est au fond de tout désir de bonheur, même du bonheur sous ses formes les plus inférieures, ne serait-il pas en dernière analyse une sorte de besoin philosophique, le désir de secouer notre engourdissement, d'être délivrés de ce monde de rêve où nous végétons, de voir s'écarter les nuages autour de nous, de sentir nos yeux se dessiller et voir, en un mot de nous éveiller, — de parvenir par le moyen d'une impression quelconque jusqu'à ce petit point qui est notre moi, d'éprouver quelque mouvement dans le centre même de notre humanité, de l'amener à donner signe de vie, d'en extraire de force quelques paroles, d'entendre quelques sons venant de lui, de le sentir vivre ; — enfin tout notre désir n'est-il pas de nous *percevoir* nous-mêmes aussi clairement

et aussi pleinement que possible, de nous sentir dans un rapport multiple et intensif avec l'existence, de vivre intellectuellement avec chaque partie de notre âme, de façon qu'elle s'élargisse et en vienne, comme dirait Spinoza, à tout embrasser dans un *amor intellectualis;* car toute âme aspire à tout, et chaque portion de l'existence est une portion d'elle-même et lui appartient aussi intimement que ses souvenirs lui appartiennent, et quand une portion lui échappe et meurt pour l'âme, c'est un souvenir qui meurt et un point de l'âme où la vie se flétrit; — s'il en est ainsi, est-il surprenant que celui qui peut nous aider à conserver ce rapport avec le tout et à maintenir actualisées les représentations qui forment le contenu de notre vie, fasse vibrer notre âme et que nous pressentions instinctivement dans son art un cadeau précieux?

L'émotion esthétique dépendrait donc de cette plénitude et de cette richesse que la poésie possède en comparaison avec la science, et par suite ne dépendrait point de l'obscurité du langage poétique. Et bien loin de voir un motif de méfiance toujours justifié dans le fait qu'un acte de pensée est associé à un fait émotif, nous pouvons admettre au contraire que la pensée, quand elle est parvenue à son terme et domine complètement son objet doit renouer son lien avec la sensibilité. Il ne faut donc pas considérer comme une erreur absolue la tentative faite par quelques philosophes pour faire de la sensibilité l'organe de la philosophie; contentons-nous de cette réserve que ce n'est pas la sensibilité à elle seule qui nous dirige, mais une certaine espèce d'intelligence qui a cela de propre qu'elle est jointe à la sensibilité.

Je dois maintenant expliquer en quelques mots ce que comporte le fait qu'un grand nombre de représentations sont fixées à la fois dans la conscience.

Le nombre des points qui peuvent se trouver en même temps dans un acte visuel n'est pas, en ce qui concerne la vision extérieure, limité d'une façon absolue et se laisse accroître. Cela est vrai, — mais à un degré qui fait qu'à parler rigoureusement une comparaison est inexacte et n'a que la valeur d'une image, — cela est vrai de ce qui tombe sous le regard de l'attention : alors un nombre à peu près infini de représentations peuvent être présentes en même temps. Cependant il n'est pas exact en principe de les qualifier de contemporaines ; ce qui est vrai bien plutôt, c'est que l'attention ne se dirige pas sur plus d'une représentation séparément, — et, plus exactement encore, qu'elle se dirige sur un seul élément d'une représentation ; les représentations passent successivement dans le champ de l'attention, flottent, disparaissent pour reparaître ensuite, avec une rapidité que notre imagination ne peut se figurer, et qui est si grande qu'elle équivaut pour nous à l'immobilité, au repos. En ce cas une fixation se produit lorsque l'artiste est devenu tellement maître de sa matière que non seulement il peut laisser ses visions apparaître rapidement et n'a pas besoin de les ramener sans cesse par une série d'efforts, mais qu'il peut pour ainsi dire s'asseoir les bras croisés sans les retenir ni les surveiller, se détourner d'elles avec la certitude qu'elles ne s'envoleront pas ; là encore, dans cette tranquillité profonde, il y a un perpétuel flottement, des disparitions et des arrivées, un bouillonnement et un clignotement incessants, un déplacement du champ visuel, et pourtant une vue permanente embrassant tout cet ensemble ; c'est évidemment que chacun des éléments, quand il s'en va, est si vite de retour que les choses se passent comme s'il n'avait pas disparu, bien que dans l'intervalle un flot d'autres éléments en nombre infini ait glissé

devant le regard ; or n'en va-t-il pas de même si nous imaginons des domaines de plus en plus restreints soumis à la vision intérieure, et la contemporanéité des moments même les plus élémentaires d'une représentation n'est-elle pas toujours une oscillation analogue de l'un à l'autre ? Dès lors la faculté intuitive réside dans un degré supérieur d'*agilité*, de facilité à déplacer l'attention, à se détacher d'une représentation et à y revenir, à être en un point et à être partout, à être dans le présent et dans le passé ; elle réside en un mot dans les tours d'adresse en apparence contradictoires et merveilleux où réussit l'activité esthétique.

C'est cette contemporanéité (relative) des représentations dans la perception visuelle, cette *comprehensio æsthetica* (non pas seulement *logica*), pour parler comme Kant, que je voudrais considérer comme l'essentiel dans un acte de pensée intuitif. Au reste le terme d' « intuition » peut être considéré comme se rapportant précisément à ce caractère, car ce qui distingue cette dénomination c'est que les représentations qui dans la pensée abstraite n'entrent qu'indirectement en compte, — par l'entremise de la formule générale qui exprime leur somme, — sont ici au premier plan, toutes présentes, toutes sous la main, de sorte que l'œil les passe en quelque sorte en revue et perçoit immédiatement leur connexion mutuelle que la réflexion ordinaire est obligée d'établir par le calcul.

C'est cette *comprehensio æsthetica* dont l'importance réelle n'est pas toujours reconnue par la science ni même, — chose plus surprenante, — par la littérature actuelle.

III

Vous avez les parties d'un tout entre vos mains ;
Il n'y manque malheureusement que le lien spirituel.

Ainsi donc, si je vois juste, dans tous les cas où nous éprouvons une émotion esthétique l'analyse doit pouvoir découvrir une riche synthèse de représentations, laquelle suppose une opération intellectuelle très étendue qui a franchi en quelque point la frontière où s'arrête communément notre pensée et s'est emparée d'un complexe d'idées que nous n'avons pas habituellement à notre portée.

Quand l'auteur d'une description de voyage nous promène à sa suite dans une belle contrée, qu'est-ce qui fait si souvent qu'il ne réussit à éveiller en nous aucune émotion ? Quelques étincelles jaillissent de temps à autre, mais point de flamme durable, et nous suivons notre guide avec l'impression vague qu'il nous prive de quelque chose, comme s'il y avait quelque chose qu'il aurait oublié de nous faire voir. Ce qui manque, c'est que notre auteur ne peut rassembler et présenter en faisceau toutes les belles choses qu'il a vues. Quand il en prend une en main, il est obligé d'en laisser échapper une autre. Quand nous voyons la cime d'une Alpe et qu'on nous apprend quelle est sa hauteur, nous perdons de vue la base de la montagne et le spectacle ne nous donne pas le vertige ; nous nous étonnons seulement du nombre de mètres. Et quand nous arrivons à un paysage nu, à une étendue couverte de neige, nous n'avons pas du même coup le sentiment de la solitude et du silence. Nous mesurons

lieue par lieue une chaîne de montagnes, mais nous ne voyons pas les espaces. Et quand nous avons tout parcouru et tout admiré, nous restons cependant sans émotion, dans l'attente d'autre chose, et notre cicerone ne comprend pas ce que nous pouvons souhaiter de plus ; car il sait qu'il nous a tout montré. Un autre peut venir qui du premier coup imposera sa maîtrise à toutes choses, comme si la nature entière prenait vie à son commandement : celui-ci, c'est l'artiste.

L'écrivain réaliste a été souvent un guide de la première catégorie, un cicerone sans art. Il l'a été même quand son tempérament était capable de mieux, parce que sa théorie de l'art ne l'invitait pas à aller plus loin, mais au contraire lui conseillait de se satisfaire de ce qu'il avait atteint. Il y avait de la trahison dans cette théorie de la reproduction du réel. Le jeune écrivain comprenait ce qu'elle contenait de vrai, mais se trouvait entraîné à une erreur technique. Par exemple, la vue d'un paysage avait déterminé en lui un état d'âme ; à la compréhension immédiate des formes, des couleurs et des lumières s'était jointe toute une série de représentations éveillées à la vie ; des associations s'étaient produites, qui n'étaient conscientes que pour une faible part, et qui se déplaçaient d'un point à un autre, se perdaient dans un lointain où l'œil ne pouvait plus les suivre, donnaient dans les coins reculés de l'âme des ébranlements, sans que l'artiste sût lui-même où il était touché, — il sentait simplement que quelque part une corde avait vibré ; il s'était éveillé des souvenirs de la nature la plus indirecte ; des impressions appartenant à un sens avaient été transférées à un autre sens ; — en un mot il s'était constitué un arrière-plan, un fond de représentations peu perceptible à l'artiste lui-même, et dont chacun des éléments apportait une nuance particulière à l'émotion d'en-

semble où il baignait. Or ce qu'il voulait exprimer, c'était cette émotion, et il pouvait être en soi indifférent qu'il recourût à tel ou tel procédé, pourvu qu'il réussît. Il pouvait porter son choix sur les impressions de première main, sur ce qu'il voyait et entendait au moment actuel, ou bien il pouvait se tourner plus directement vers les représentations suggérées et peut-être laisser complètement de côté les sensations primitives comme des occasions plus ou moins fortuites. En admettant qu'en sa qualité de réaliste, il eût choisi la première de ces méthodes, il devait en tout cas veiller à maintenir la communication avec le point sensible où vibraient les cordes de son âme. Mais alors le préjugé d'école imposait silence à son bon instinct. Il acceptait comme article de foi qu'une description consciencieuse du spectacle extérieur entraînerait avec elle l'émotion, et de là ces détails infinis qui font l'effet d'être hors du cadre de l'œuvre, qui ne se lient pas à l'impression générale et sont simplement venus là parce que le hasard les avait introduits avec le reste. Même chez l'artiste qui a commencé à se libérer du réalisme on rencontre çà et là de ces conglomérats de réalités qui n'ont rien à faire avec le tableau et qui se trouvaient accidentellement devant l'objectif quand la photographie fut prise. — Je ne parle pas ici de ceux qui ne pouvaient pas faire fond sur une émotion poétique véritable : tout le monde comprend comme quoi la doctrine réaliste en est venue à justifier leur production en tant qu'œuvre poétique parce qu'elle tombait sous la dénomination de « tranche de réalité » ou de « chose vue ».

Le réalisme négligeait la synthèse poétique. Il oubliait qu'il est à la portée de bien des gens d'énumérer et de décrire une série d'objets contigus ou successifs : il n'y faut que de l'application. Le réalisme a ou-

blié que ce que nous cherchons, ce sont des points de vue d'où nous puissions embrasser la vie d'un coup d'œil. Il faut, a-t-on dit, que le poète considère plus d'une tranche de réalité, qu'il ajoute quelque chose à cette réalité, qu'il voie par derrière elle de la pensée. Et cela est juste. Cela peut aussi s'exprimer en disant que le poète doit voir moins que la réalité : il doit pouvoir isoler une portion de réalité. Il a devant lui un tissu dont les fils s'entortillent les uns autour des autres en une masse confuse ; il doit savoir suivre de l'œil un de ces fils et le fixer sans voir les autres ; il doit pouvoir de la sorte mettre en relief tout un système de fils de façon que ce système soit aperçu à part. Et il faut qu'il marque ce système isolé par lui, qu'il le colore pour ainsi dire de façon à le faire discerner des autres. Cette opération exige un effort puissant et l'aptitude aux larges synthèses. Elle a toujours une valeur précieuse parce qu'elle ne saurait s'effectuer collectivement et que le grand nombre de travailleurs, ni la longue durée ne peuvent suppléer l'insuffisance du premier élan. Or, cette synthèse est souvent manquée dans la littérature réaliste.

Les tableaux de style réaliste me rappellent souvent le « Chat de Grabow » — ce chat que l'on a peint dans le drame de Jonas Lie qui porte ce titre. Tout dans la peinture de l'animal est bien fait, sans défaut, sans rien qui prête à la critique. Mais voici que quelqu'un s'avise d'ajouter d'un petit coup de pinceau une tache jaune à l'œil du chat, et aussitôt celui-ci reçoit une perfection de plus, à savoir la vie. Le petit point lumineux dans l'œil est ce qui manque aux peintures réalistes. Et ce point, c'est la synthèse. Avant qu'elle intervienne, nous ne voyons que chaque partie de la figure séparément, et les divers traits ne se fondent pas ensemble en un tout. Par elle toute la figure subit

comme une métamorphose, tout devient cohérent, tout s'unifie dans l'expression de l'œil. Dès lors, toute la personnalité se trouve concentrée dans le regard. Ce qu'indiquent la forme du front, le coin de la bouche, la ligne du nez, tout cela est rassemblé dans le regard, et toute cette impression d'ensemble d'après laquelle a été réglée l'attitude du corps et jusqu'à la façon de tenir un doigt, est également rendue dans le regard. En un mot, le petit point lumineux a réussi à relier ensemble tout le reste, de façon à nous communiquer un sentiment unique.

Partout où se trouve un trait de ce genre bien caractéristique, alertement jeté, ce trait relie ensemble une multiplicité d'impressions ; et tout le monde peut vérifier ce fait, par exemple en considérant les caricatures des *Fliegende Blätter :* une petite courbe peut rendre la totalité externe et interne d'un individu.

Il en va de même quand nous considérons l'ouvrage d'un sculpteur. Tandis que nous suivons les lignes des divers membres de la statue et que nous saisissons peut-être ce que chacun d'eux a de particulier, il peut arriver que notre pensée parcoure la statue avec la rapidité de l'éclair, passe d'une partie à une autre, puis parcoure de nouveau et sans cesse toutes ces parties et ne les lâche plus ; cette opération accomplie, aucun élément n'est isolé de l'autre ; et dans chaque partie nous reconnaissons aussi comment sont faites les autres, nous avons eu en une fois un sentiment des perceptions d'innervation et de musculature en chaque point, et tous ces millions d'impressions se lient en une sensation totale et se maintiennent mutuellement en actualité.

Les procédés qui appartiennent à la technique de l'œuvre littéraire se laissent tous ramener au même but qui est la synthèse. Une métaphore ou une image quelconque servent précisément à saisir ensemble un

nombre de représentations plus grand que celui que nous pouvons fixer par une expression plus incolore. Une image, si elle est juste, n'est jamais là pour servir de décoration. Combien de détails sont contenus dans des métaphores usuelles telles que « le vent soupire » ou « le ruisseau murmure » ; combien de détails sont évoqués par ce membre de phrase de Heine : *das Geflüster Kluger Myrten, und der Blumer Athemholen*[1] ! et le secret du charme qui se dégage de ces simples paroles d'une poésie suédoise : *då blir grönt i hvarendaste dal*[2] réside sans doute en ce que ces mots nous donnent ce que souvent de longues descriptions ne parviennent pas à nous donner : une vision totale ; ils placent l'esprit dans un état d'allégresse agile qui lui fait parcourir instantanément toute la campagne verdoyante, et cette petite désinence superlative en *-aste* ajoutée au mot *hvarenda* (chacune), ne cesse de l'attirer jusque dans les retraites les plus cachées où agit le printemps. Il y a dans cet *-aste*, outre qu'il évoque le susurrement du vent tiède, un effet de même catégorie que celui que produit l'allitération, il prolonge d'une fraction de seconde le temps pendant lequel nous sommes en mesure de maintenir notre vision ; nous pouvons traîner sur ce son bruissant et avec son aide nous maintenir sans trouble ; — et qui sait si l'allitération n'est pas un artifice destiné à soutenir la synthèse, à contribuer à ce qu'aucune représentation ne s'évade, de même qu'un mouvement extérieur répété peut refouler ce qui viendrait troubler une pensée en cours ?

Le langage de la poésie est le plus concentré de tous, quelle que soit l'abondance avec laquelle il pa-

1. « Le chuchotement des myrtes discrets et la respiration des fleurs. »

2. « Alors chaque vallée devient verte. »

rait semer ses mots, — procédé qui, soit dit en passant, n'est pas sans avoir une valeur pédagogique. Par le moyen des expressions isolées et par l'idée générale de l'œuvre il se produit une concentration. Si un auteur nous faisait connaître les phases de développement à travers lesquelles un motif est devenu une œuvre poétique, on verrait très certainement que cette œuvre est l'aboutissement d'une série de synthèses, dont chacune a donné plus de cohésion à la matière en même temps qu'elle s'annexait des matériaux nouveaux, de même qu'un cristal dans son liquide grandit peu à peu et attire dans son système des particules de plus en plus nombreuses. Il peut arriver dans ce processus que la matière que l'auteur avait essayé d'enfermer dans une longue nouvelle finit par se concentrer en une poésie de quelques vers qui, dans la richesse de sa forme, ne semble nullement faire des économies de mots. Les petites pièces de Gellerstedt et de Heine et quelques sonnets de Snoilsky nous fournissent de bons exemples d'impressions rendues sous une forme condensée, et ces pièces renferment souvent un petit récit, nous font entrevoir un être humain et une destinée humaine. — En petit comme en grand, que le domaine choisi soit une simple idylle ou l'univers entier, la poésie travaille à mettre en perspective une portion de la vie que nous ne pourrions pas sans cela embrasser d'un coup d'œil.

La réalité se présente à nous dans la vie quotidienne comme un conglomérat d'objets isolés, dispersés, et comme en sommeil, et c'est seulement dans les moments de grandes tension intellectuelle et de vie supérieure que nous pouvons les maintenir dans la forme claire, cristallisée, qui est la réalité vraie et nue[1]. Pour

1. Qu'est-ce que « le voile de la poésie? ». Dans la pratique jour-

éclaircir ce passage de la réalité de tous les jours à la réalité artistique nous citerons ces paroles tirées d'une nouvelle de M. Ola Hansson : « Et mon âme connut quelques moments bénis où je voyais la vie s'étendre devant moi comme à vol d'oiseau, aussi ramassée, aussi facile à dominer et à embrasser que le lac de Genève dont le contour s'était dessiné devant mes yeux corporels. Qu'est-ce que je voyais? Je ne sais pas ; on ne se souvient pas de ces choses ; c'est une vision qui s'avance dans le ciel pendant une seconde et dont on ne peut conserver qu'un souvenir indéterminé, une vibration, un pressentiment qui fait l'œil grand et l'âme large, quelques pauvres pensées, médiocres épaves de toutes les splendeurs qui ont sombré au fond des eaux... »

Ce passage de l'écrivain suédois nous donne une description de l'acte de conscience que nous appelons intuition : et cet acte est le même, que ce soit un poète qui dans un moment d'inspiration voit la vie s'illuminer d'un éclair rapide, ou que ce soit un savant, un chercheur à qui les profondeurs de l'existence se découvrent en une telle seconde, pour se refermer peut-être avec la même rapidité. Ce qui s'est passé dans cette seconde, c'est que la pensée a volé à tire d'aile sur des espaces qu'elle n'est pas assez forte pour embrasser

nalière la vie nous est cachée comme par un brouillard, métaphoriquement parlant ; de sorte que sans doute notre œil extérieur a la vue libre, mais notre âme ne peut saisir ni maintenir des ensembles cohérents et ne peut voir autre chose que çà et là un fragment de la réalité. Nous passons à travers un paysage que nos sens perçoivent, mais sans que l'âme s'ouvre à la beauté de ce paysage. Quand notre âme s'ouvre, elle évoque à elle l'ensemble, elle voit et entend l'ensemble et il lui semble qu'un mur de séparation ait été enlevé. Alors le brouillard s'est levé, mais pas complètement. Tout ce que l'âme voit et entend est dans un écoulement perpétuel, se cache et reparaît, et l'âme aperçoit par devant ce spectacle un écran translucide, qui s'agite doucement : c'est un reste du brouillard de tous les jours, — c'est le voile de la poésie.

continuellement. Voilà pourquoi l'illumination est si fugitive et momentanée. Ce qui est apparu à l'œil dans un tel moment est si multiple et si impossible à dominer que par la suite on ne peut le rendre toujours ni le rendre au complet, et que c'est à peine si l'on s'en souvient. Ce qu'on peut en sauver, ce ne sont le plus souvent que quelques débris de pensée abstraite et de réflexion, et il n'est pas étonnant que ceux qui ont éprouvé avec le plus d'intensité cette richesse d'intuition considèrent comme quelque chose de médiocre la trame grossière, peu serrée et pauvre des syllogismes. De là l'obscurité qui flotte sur la poésie et sur tout travail dû à l'intuition. Cette obscurité existe vraiment et pour deux causes : en partie parce que nous ne pouvons pas conserver par la suite tout ce que nous avons vu, — ce qui est, à strictement parler, une obscurité dans l'acception courante de ce mot; en partie aussi parce que dans toute synthèse un peu riche les associations empiètent tellement autour d'elles qu'elles entraînent et élèvent à la conscience même ce qui gît non éclairci dans les profondeurs.

IV

« Les frontières de l'art vont se rétrécissant à mesure que la science étend les siennes. »

(SCHILLER.)

J'ai essayé de faire ressortir le contenu théorétique qui se trouve toujours dans la poésie, mais que nous avons une tendance à négliger parce qu'il ne s'offre pas à nu comme dans un acte de pensée plus abstrait

et s'enveloppe d'émotion comme un rameau de feuillage. Un poète se sentira peut-être enclin lui-même à protester contre cette décomposition de l'émotion poétique en éléments intellectuels et soutenir là-contre que ce que fait le poète n'est pas une œuvre de réflexion et de combinaisons ingénieuses ; et il a raison jusqu'à un certain point. Mais l'acte qui chez le poète s'accomplit sans la conscience de chaque moment particulier ni de chaque moyen employé et qui ne se laisse pas accomplir par quiconque aurait besoin du secours de la réflexion, nous pouvons après coup, une fois qu'il existe à l'état achevé, en faire un objet d'analyse pour la raison, et alors on constatera, je pense, qu'il renferme toutes ces opérations de pensée très compliquées et tous ces actes de réflexion, — bien qu'accomplis presque inconsciemment, — sur lesquels j'ai essayé d'attirer l'attention.

Puis, les productions de l'activité poétique ayant été transposées de la sorte en valeurs théorétiques, je pense qu'il serait possible d'établir une comparaison entre ces productions de l'esprit et celles qui sortent des laboratoires de la science. La question des droits de l'intuition est étroitement liée à cette comparaison. Le processus de pensée qu'elle implique est-il au-dessous ou au-dessus de celui de la science réfléchie, — l'intuition correspond-elle aux tout premiers tâtonnements, aux toutes premières divinations de la pensée, ou bien est-elle l'achèvement et la fleur de la réflexion scientifique ? Elle est selon moi l'une et l'autre de ces deux choses, et c'est ce qui explique en partie les opinions contradictoires qu'on a formulées à son sujet. Il faut suivre deux processus pour obtenir quelque clarté sur le rôle de l'intuition et sa place dans la pensée : il faut examiner d'une part comment une idée scientifique discursive devient une idée intuitive et poétique, et examiner d'autre part le processus inverse.

*
* *

Que la science, dans la mesure où elle atteint sa perfection, évolue vers l'art, c'est là une thèse qui n'est nullement nouvelle et que je n'ai guère besoin de développer longuement. Je me bornerai à citer pour exemple la transformation que subissent les mêmes matériaux historiques avant que la science historique considère leur élaboration comme terminée. Nous avons devant nous une collection de faits. Ces faits sont vérifiés, passés au crible par la critique historique, amenés à toute l'exactitude désirable. Mais ce n'est là qu'un travail préliminaire. L'historien n'a encore devant lui que des matériaux. Il va falloir présenter les événements en tenant compte de leurs relations de cause à effet, de leur pénétration mutuelle. Mais on ne peut mettre en lumière ces rapports mutuels que si l'on place les événements dans un tel jour qu'ils soient susceptibles d'une vision concrète et directe. Je ne comprends pas comment se produit un fait si je ne m'imagine ses causes que d'une façon abstraite ; je ne le comprends que si je puis entrer pleinement dans les circonstances dont il a été la résultante, connaître directement les ressorts qui l'ont fait surgir, l'état d'esprit qui lui a donné naissance. Quand je m'imagine la cause, il faut que ma pensée ait un arrière-plan de représentations concrètes en nombre infini. L'art de l'historien consiste à évoquer ces représentations et à les rassembler de telle manière que nous puissions opérer avec elles et avoir une sensation unique de leur effet total. Pour l'historien sans art, ces représentations se disséminent ; il est *incapable*, avec tout son dépouillement consciencieux, de motiver un événement.

Il m'est arrivé de lire le compte rendu de deux ouvrages historiques, dont l'un, bien qu'exposant des faits que beaucoup d'autres ouvrages avaient donnés avant lui et qui avaient été déjà mis en œuvre par nos meilleurs érudits, n'en apportait pas moins quelque chose de nouveau : c'était un livre qui posait devant nous les personnalités de l'histoire avec leur caractère individuel et redonnait aux événements l'importance qu'ils avaient eue autrefois pour les gens qui y étaient intervenus de toute leur âme, et qu'ils perdent trop souvent quand on les déroule devant nous comme un amusement ou comme un objet de recherche pour un spectateur ; un livre où un petit mot dit de temps à autre suffisait à établir un lien entre différents siècles, de sorte que nous reconnaissions dans une période le même courant déjà observé par nous à une époque reculée ; où l'auteur avait le talent de nous maintenir sans cesse au-dessus de la surface, en nous laissant jouir d'une large perspective, et savait nous conduire assez avant vers ces hauteurs d'où nous pouvons contempler la marche de l'humanité et où le silence des cimes recèle un pressentiment des destinées de la vie ; — quant à l'autre livre, c'était un travail d'une exactitude et d'une science dignes d'éloges, je veux bien le croire, mais rien de plus. Or le critique, — un spécialiste éminent, — examinait les allégations de fait, découvrait quelques erreurs dans le premier de ces deux ouvrages, une ou deux aussi dans le second, sa satisfaction paraissait pencher de plus en plus vers ce dernier, et l'on s'attendait seulement à ce que, cet examen terminé, il passât à un autre point de vue et distinguât la création géniale du bon manuel historique, — mais de cette distinction pas un mot, pas la moindre allusion. Sauf une cependant : parmi les formules finales de bienvenue où l'éditeur reçoit d'ordi-

naire des compliments pour la bonne présentation matérielle du livre, l'auteur obtenait lui aussi un satisfecit aimable pour la forme élégante qu'il avait su donner à son travail, — « un véritable bijou de style ». Comme si cette forme n'était pas justement le contenu essentiel du livre ! Il y a quelque chose, disons de délicieux, dans la complaisance, dans les mines de fin gourmet avec lesquelles un philistin de la culture fait sa cour à ces « fleurs de style » qu'il prend pour des ornements et dont il se délecte de la même façon qu'il se réjouit de son propre verbiage oratoire.

Le tour de passe-passe exécuté par ce philistin consiste précisément à inscrire le contenu, que lui-même n'est pas en état de donner ou de s'assimiler, sous la rubrique « forme » de façon à lui ôter son crédit scientifique et à ne lui attribuer qu'une valeur de sucrerie ou d'épice. Et c'est pourquoi ce serait à peine un paradoxe que de dire que la forme est tout et que le contenu n'est rien. Quand un historien a indiqué sans art les diverses particularités qui peuvent entrer dans un caractère historique, mais sans que ces divers traits se fondent en une figure individuelle, et quand un autre auteur, par le groupement nouveau de traits vivants, par des juxtapositions, des comparaisons, des images, par toutes les ressources dont seul l'instinct génial sait s'aviser, a réussi précisément à emprisonner cette individualité, — alors le critique bourgeois répand ses gentillesses sur ces effets de style. Quand un historien a depuis longtemps éclairci l'enchaînement des effets et des causes, quand il le connaît d'une façon abstraite et en gros ; quand il pourrait fort bien nommer de son nom l'idée qu'il a poursuivie dans l'histoire d'un siècle, mais attend encore le moment où il pourra prendre cette idée sur la plaque avec ses traits parfaitement nets, où il aura tellement travaillé

et retravaillé sa matière, où il l'aura tellement filtrée, ordonnée, expérimentée, qu'elle ne lui fera plus de résistance et obéira de bonne grâce à l'appel ; quand, ce moment venu, il est en état de nous donner l'atmosphère morale d'une époque si pleinement, si consciencieusement, je dirais même avec une exactitude si scientifique que toutes les particularités qui la constituent occupent leur juste place et s'harmonisent dans l'ensemble ; quand il a écouté et réussi à nous faire entendre à nous aussi le vol silencieux de l'idée ; — alors notre âme vibre comme elle vibre toujours quand on nous découvre quelque chose des profondeurs de la vie et elle est touchée comme par une musique ; alors le philistin comprend qu'on joue de la musique, et il lui arrive d'en éprouver de l'aise, car il sait apprécier un joli style. Mais il ne se rend pas compte qu'on lui a offert une nourriture substantielle dont il ne disposait pas auparavant.

Il n'est pas sans exemple de trouver dans les travaux scientifiques un élément de poésie plus ou moins accentué. La question est de savoir si cet élément, — en admettant naturellement qu'il soit de bon aloi, — est accessoire pour la science elle-même ou si c'est quelque chose qui apparaît nécessairement aux points où le travail scientifique a pénétré assez profondément pour qu'il touche à nos intérêts vitaux les plus intimes, et si c'est vraiment l'objet de la science de pousser sur tous les points jusqu'à cette limite et pour ainsi dire de pénétrer dans l'horizon de notre sensibilité. Chaque fois, semble-t-il, que la recherche scientifique arrive jusqu'à cette zone sensible, elle s'épanouit en émotion poétique. Tout se passe comme si l'élément de poésie devenait plus concentré à mesure que la matière scientifique est travaillée et retravaillée. Celle-ci subit une suite de purifications, à chaque fois qu'elle est libérée

de quelque chose de superfétatoire qui tombe au fond et est éliminé; et ce qui reste comme dernier résultat de la distillation, la quintessence, — n'est-ce pas toujours de la poésie?

La science vise à parvenir à un degré de plus en plus haut d'unité, à des synthèses d'ordre de plus en plus élevé. Même quand on accumule de nouveaux matériaux, c'est toujours, — sans parler ici d'intérêts pratiques accessoires, — le besoin d'une synthèse nouvelle qui conduit les chercheurs. Tant que la synthèse n'est pas encore claire, ils vont à l'aventure, s'engagent sans plan dans des enquêtes de détail, et il y a en tous temps dans les magasins de la science un excédent important de provisions qui n'ont encore reçu aucun emploi. *Die Theile haben sie in der Hand, fehlt leider nur das geistige Band*[1]. On travaille ces matériaux, et cette opération consiste à mettre les détails en connexion les uns avec les autres, ils entrent dans des combinaisons de plus en plus extensives, et quand se produit une de ces grandes découvertes qui font époque, c'est une synthèse d'ordre élevé qui est réalisée et qui d'un coup embrasse de vastes domaines. C'est ce qui a eu lieu pour les découvertes de Copernic, de Newton, de Linné, et de tant d'autres grands savants.

Mais même ces grandes synthèses scientifiques ne nous touchent pas toujours comme une pensée de poète. Elles ne se réfèrent, — objectera-t-on, — qu'à la raison et ne provoquent pas d'émotion. Et dès lors on conclurait de là que l'unité poursuivie par la science est de toute autre nature que celle que produit la poésie, et que le travail de la science peut être porté à

1. « Ils ont en main les parties ; malheureusement il ne leur manque que le lien intellectuel qui doit les joindre. »

sa plus haute perfection sans que la science ait pour cela la moindre parenté avec l'art.

Cependant, — notre besoin théorétique est-il vraiment satisfait et le travail de synthèse achevé une fois que nous avons posé la formule abstraite d'un phénomène ? S'il paraît en être ainsi, cela dépend peut-être de ce fait que nous considérons une science particulière ou seulement une section délimitée de cette science, une portion isolée. Mais lorsqu'une spécialité de la science a terminé son étude d'un sujet, l'investigation dans son ensemble n'est pas encore terminée du même coup. On se borne à franchir la frontière qui sépare une science de sa voisine. Par exemple dans le cas d'une hypothèse comme celle que Darwin a introduite dans sa science, on peut se demander tout d'abord si elle ne peut pas déjà par elle-même éveiller un sentiment de même nature que celui que nous éprouvons quand un poète nous ouvre quelque vaste perspective ; mais il est évident en tous cas que cette hypothèse n'est pas enclose seulement dans l'histoire naturelle, mais qu'elle empiète aussi sur d'autres domaines et s'y développe dans les combinaisons d'idées les plus multiples et qu'elle apporte sa contribution à notre conception totale de la vie. Or tout élément de science doit, avant d'être porté à ce point, être considéré comme n'étant pas encore, au point de vue scientifique, filtré, purifié, exploité, — bien qu'il ait rendu de bons services d'ordre pratique et technique.

Il est certain, sans aucun doute, que la recherche de détail de nature plutôt périphérique cherche à se maintenir étroitement à l'intérieur des frontières qui lui ont été assignées ; mais elle prouve son véritable caractère scientifique si malgré tout elle s'oriente vers le centre et dirige ses résultats de ce côté, les remettant pour ainsi dire entre les mains d'une autre science

qui se chargera de leur faire faire de nouveaux progrès. Au fur et à mesure qu'une idée scientifique se rapproche de notre vie plus centrale, qu'elle entre en rapports avec elle, elle abandonne nécessairement le caractère abstrait qu'elle pouvait avoir avant d'avoir été pensée dans toute son étendue; elle cesse d'être simplement la donnée toute nue, le rapport de fait constaté au début ; le fait est maintenant aperçu dans une infinité de relations, son influence se propage dans toutes les directions, dans les ramifications les plus fines, dont la multitude innombrable se répand à travers tout le contenu de notre pensée. Lorsqu'une idée scientifique n'est pas pensée en connexion avec la richesse concrète de ses effets, c'est que la science n'est pas non plus parvenue à éclaircir cette idée, et que l'on attend encore celui dont l'énergie intellectuelle supérieure réussira à faire la clarté. L'importance qu'une idée scientifique profonde, par exemple le darwinisme, peut avoir dans ses rapports les plus intimes avec notre être, ne peut pas être évaluée au moyen de formules quelconques ni de syllogismes abstraits ; pour cela nous nous en fions seulement à celui qui a expérimenté cette importance, qui a été suffisamment sensible pour éprouver les réactions produites par le facteur nouveau, et assez énergique pour rassembler et maintenir ces réactions, pour pouvoir en fixer une conception totale, — à l'homme enfin qui possède le don de l'intuition.

En nous servant encore une fois de la terminologie de Kant, — dont le but était en général d'établir des frontières nettes là où nous cherchons des conciliations, — nous pouvons désigner sous le nom de *comprehensio logica* cette unité que, selon l'opinion la plus répandue, recherche exclusivement la science, tandis que l'unité que réalise la poésie serait une *comprehen-*

sio æsthetica ; cela étant, l'opinion que j'ai voulu développer ici est la suivante : la *comprehensio æsthetica* se trouve comprise elle aussi dans les limites propres de la science, et, loin d'être inconciliable avec la clarté scientifique, elle se présente justement lorsque la science a achevé son œuvre et domine complètement sa matière.

*
* *

Mais nous n'avons qu'un aspect de l'évolution à considérer dans cette marche précédemment décrite qui part de matériaux déjà examinés et clarifiés dans leurs détails pour aboutir à une synthèse de ces matériaux. Tout aussi souvent le point de départ est une synthèse préablement obtenue dont il s'agit d'examiner le contenu. Dans l'un de ces deux cas nous procédons comme quand un voyageur parcourt une terre et s'en forme après coup une image totale ; dans le second cas nous avons commencé par prendre d'un point élevé une vue de la configuration générale du pays, et il nous reste ensuite à vérifier les particularités par une enquête point par point. L'analyse et la synthèse sont deux courants qui se rencontrent sans cesse, comme dans un tissu un fil en croise un autre. On peut dire que toutes deux se présupposent et se succèdent mutuellement comme l'inspiration et l'expiration (Gœthe) ; mais en fait elles sont encore plus intimement liées, à tel point que toute synthèse est en même temps une analyse, une isolation (voir p. 20), et vice versa. Ces deux courants doivent s'observer toujours et en même temps, mais cela n'empêche pas que parfois l'un prédomine et parfois l'autre. Il peut arriver que l'analyse précède la synthèse, comme c'est le cas lorsque nous avons une surabondance de matériaux, de recherches de détail qui n'ont pas trouvé de but déterminé ; et il

peut arriver que la synthèse prenne les devants et, dans l'obscurité, saisisse de son mieux un ensemble avant que la recherche analytique soit arrivée avec son flambeau. Et l'on peut très bien dire qu'une époque souffre surtout de matériaux non digérés et a soif d'une synthèse, d'une idée, d'un mot libérateur, comme Faust dans son excès d'érudition, et qu'une autre époque, au contraire, s'est fatiguée de suivre dans leur course rapide ces idées nouvelles si prometteuses et sent le besoin de recueillir des matériaux, de prendre pied sur un sol ferme et de procéder à un paisible travail d'achèvement. D'une façon générale il est permis de considérer que la science anglaise et la science française ont leur force dans l'analyse et la science allemande dans la synthèse ; mais si cette opposition est fondée dans l'ensemble, on ne peut contester en même temps que la science allemande nous fournit les exemples les plus extrêmes de recherches de détail dépourvues de plan, tandis que la science anglaise, avec sa sobriété parfois pauvre d'idées, est trop pratique pour ne pas chercher au moins un emploi déterminé à ses matériaux, de même que les Français ont un besoin trop vif de délimitation et de clarté et trop de souci du public pour ne pas veiller sans cesse, dans leurs exposés, à avoir un « point de vue », si arbitrairement choisi et si peu essentiel qu'il soit trop souvent.

Ce qu'il y a de remarquable dans la marche du processus analytique, c'est que la synthèse, quand elle en vient à être soumise à l'analyse, semble vouée à l'émiettement et à la destruction, entraînant comme conséquence la perte de l'émotion qui pouvait s'y trouver contenue. L'observation de ce fait est juste. Mais ce qui n'est pas juste, c'est de conclure que le fait se produit parce que l'idée a été débrouillée et exposée à la lumière du jour. La raison en est au con-

traire que nous n'avons pas pu maintenir la vue d'ensemble que nous possédions au début et cette compréhension totale, simultanée, d'un matériel abondant, que la synthèse rendait possible. Quand nous procédons à l'examen plus serré d'une idée, nous nous trouvons parmi les détails et ne pouvons penser qu'à une quantité limitée de ces détails, et aussi nous nous heurtons à un certain nombre de petites divergences et de petites contradictions qui ne veulent pas se laisser réduire, difficultés qui, même dans les cas où elles ne sont pas insurmontables, entravent nécessairement pour un temps l'unification synthétique. Cette période transitoire où tout est en morceaux et où des matériaux disparates encombrent la table du savant, peut difficilement être évitée, si nous voulons nous assurer de la validité parfaite de la synthèse. Cependant, plus un travail scientifique porte l'empreinte de la génialité, moins cette transition est sensible, et en ce cas, la matière est si bien dominée, même au cours de la vérification, que l'unité ne fait pas défaut, non plus que l'émotion. Mais comme au cours de ces périodes de transition le soubassement théorétique qui est nécessaire à l'émotion n'est plus présent, il est naturel que la poésie se trouve exilée pour un temps. Mais au cas où, le détail étant éclairci, chaque point examiné et élucidé, nous pouvons revenir en arrière et contempler de nouveau l'ensemble, — n'est il pas à supposer que nous éprouverons la même sensation d'essor et de calme supérieur, et que l'émotion reviendra battre des ailes et se poser auprès de nous ?

J'emprunterai un exemple à l'un des drames d'Ibsen, à *Peer Gynt*. Quand on a terminé la lecture de ce drame, il se concentre tout entier pour nous dans ce symbole : Peer Gynt luttant toute sa vie avec le « Böjgen », figure de rêve et de brume, qui n'est rien

quand le héros le serre de près, mais qui revient sans cesse sur son chemin, lui résiste, paralyse sa volonté, l'endort. Et nous voyons représentée par cette lutte la vie de l'humanité entière, sa course tragique dans le désert de l'oubli. Si bizarre que soit d'un bout à l'autre ce drame d'Ibsen, on y trouve en tous cas une hauteur où nous pouvons monter et voir notre existence en perspective ; il renferme une synthèse d'ordre artistique. Mais nous ne saurions nous arrêter indéfiniment devant l'image que nous offre le poète. Car ce contre quoi nous luttons, ce n'est pas un brouillard ni une personne ni quelque chose qui n'est rien. Nous devons déchirer ce brouillard, le défaire et voir ce qu'il recèle au fond; et en ce cas nous avons peut-être vraiment, dans une certaine mesure, un correspondant scientifique qui peut nous donner une idée de la façon approximative dont se présenterait une analyse du « Böjgen ». Lorsque nous suivons chez Fichte la lutte du moi pour sa conservation contre cet antagoniste qui lui fait obstacle, nous ne pouvons guère nous empêcher de voir quelque chose d'analogue au « Böjgen » se dresser peu à peu devant nous. *Peer Gynt* contient le même problème de la liberté à la solution duquel Fichte travaillait, s'exerce sur le même mystère qui constitue le tréfond de la philosophie de notre temps, sur le miracle qui fait que la liberté se dégage et que le fantôme s'effondre. Mais combien il est difficile de rassembler, au cours de l'analyse scientifique, tout ce qui peut résider d'obscur dans un symbole et de maintenir la cohésion de l'ensemble et la perspective sur la vie humaine ! Cependant, si difficile qu'elle soit, la chose n'est pas impossible, et il ne fait pas de doute que si on y réussit, le poème de notre vie ne nous paraîtra pas moins saisissant et moins merveilleux parce qu'il se présentera à nous dans toute sa simple

vérité. Peut-être alors pourrons-nous rejeter le symbole et nous exprimer sans images, ou bien conserver celles-ci mais sans oublier jamais ce qu'elles signifient.

L'image en elle-même n'est pas essentielle dans la production d'un état émotif. Elle est un moyen de synthèse, et si elle ne l'est pas, ce n'est qu'un colifichet sans valeur ; et si le même but peut être atteint par un autre moyen, cela vaut autant ou mieux. Parfois la langue de tous les jours, la désignation toute simple a plus de force synthétique, et comme il peut arriver qu'un auteur trouve subitement une image où se concentre un vaste ensemble d'éléments qu'il voulait tenir serrés, de même il peut arriver aussi qu'il découvre une formule très simple et très directe qui lui permet de tout dire mieux qu'il ne l'avait fait d'abord dans son style imagé. Et le point saillant d'une œuvre de poésie est souvent une expression de ce genre qui dans sa simplicité parfaite, jaillit droit du cœur et porte en elle l'émotion la plus intime et la marque la plus caractéristique de la personnalité. Dans la poésie bien connue de Heine, *Alte Geschichte* (la vieille histoire) : *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, etc..., on chercherait en vain une circonlocution imagée. Nous avons là la manière la plus simple possible de mentionner une histoire vraie de tous les jours à laquelle nous ne faisons guère attention quand nous la rencontrons dans la vie réelle, parce qu'alors les divers chapitres en sont si séparés pour nous que nous avons oublié à moitié le premier quand nous lisons le second et que nous les voyons rarement rassemblés sous nos yeux comme dans cette poésie. Dans son roman « Sur le littoral[1] », Auguste Strindberg a présenté de certains faits d'histoire naturelle un exposé dont la grande puissance poétique tient

1. Traduit en français sous ce titre « Axel Borg ».

évidemment au large aperçu qu'il nous donne des stades de l'évolution, et non à un voile poétique jeté sur des choses prosaïques en elles-mêmes.

En fait l'image doit toujours céder ; cela ne veut pas dire qu'elle disparaisse nécessairement, mais elle cesse d'être une image ou, si l'on veut, elle devient, en tant qu'image, complètement transparente. Dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique*, Schiller a caractérisé le nouveau stade de civilisation où l'image est percée à jour et où on ne la prend plus, à la manière barbare, au pied de la lettre, mais où on la prend en tant qu'image, où l'apparence est comprise comme une apparence et où par suite elle ne trompe plus ; ce qui peut s'exprimer aussi en disant qu'à ce stade nous nous sommes libérés de ce qu'il y avait de concret dans l'image concrète pour ne conserver d'elle que ce par quoi elle désigne une réalité, de sorte qu'elle n'est plus que dans la forme une périphase imagée.

Il arrive ordinairement qu'une certaine superstition attache à l'image ou au symbole un faux éclat qui disparaît bientôt, laissant après soi l'impression d'une fleur flétrie et déteinte. Or, il s'en faut de beaucoup que cette superstition atteigne son plus haut degré dans la poésie pure, pour décliner ensuite jusqu'au point où la poésie fait place au langage de la réalité. Tout au contraire, cette superstition ne se trouve ni dans la poésie classique ni dans la langue de la réalité, mais dans la région intermédiaire où l'image est à moitié une circonlocution poétique et à moitié une réalité. C'est sans doute à cet état intermédiaire que pense Schelling quand il pose le mythe comme médiateur entre la réalité et la contemplation esthétique. La philosophie allemande de son temps est évidemment mystique, à demi poétique, en ce sens que l'image

qui représente les notions philosophiques n'arrive pas à dépouiller son vêtement de superstition. Schiller a, comme Fichte et Schelling, une forte tendance à pousser l'image jusqu'au mythe. Les termes de « forme » et de « matière » sont à mi-chemin entre des termes philosophiques et des personnifications mystiques et non métaphoriques ; la forme devient réellement, pour employer l'image même dont se sert Schiller, une sorte de Zeus qui achève le règne de Saturne. Gœthe, par contre, — en particulier tel qu'il apparaît dans ses dernières années au cours de ses entretiens avec Eckermann, — était remarquablement libre de mysticisme. Il peut se servir des mêmes expressions que Schiller et les philosophes, ou encore de termes théologiques, mais dans sa bouche ces expressions ne sont que des images et des désignations tout à fait transparentes de processus psychiques ou autres. Son élément est tout à fait l'image poétique, qui représente ce que Schelling comprend justement comme le stade plus élevé, la vision esthétique. Dans la vision esthétique règne une harmonie parfaite qui rend indifférente la façon de s'exprimer ; le symbole ou la dénomination toute nue sont également vraies, également simples, appropriées au but, exemptes de mystification.

La crise de transition à laquelle correspond l'analyse est une crise que subit en général tout développement et elle est toujours, à un certain degré, inévitable ; mais dans la mesure où cette transition s'effectue avec habileté et aisance dans la poésie, dans la science, dans la pédagogie, la culture perd de plus en plus son caractère barbare pour entrer dans la période d'art qui est le but de l'avenir.

Si la conception intuitive a quelque importance, nous devons la rencontrer avant tout dans la science qui est la plus centrale, c'est-à-dire dans la philosophie. Peut-

être le rôle qu'elle y joue sera-t-il mieux saisissable si nous considérons d'abord les décisions de caractère intime qui ont lieu dans la vie de l'individu et où le processus intuitif est tout à fait manifeste.

Que se passe-t-il quand nous recevons à un moment donné une indication de l'instinct ? — Que se passe-t-il quand nous apercevons avec clarté, aux heures décisives, le chemin que nous devons prendre ? C'est sans doute que nous réussissons alors à produire au jour tous les facteurs avec lesquels nous devons compter, à les maintenir ensemble de telle sorte que nous puissions les mettre en balance, éprouver l'effet produit par l'un d'eux en combinaison avec les autres et le degré d'énergie que lui-même peut conserver en présence de la réaction de tous les autres, connaître l'action totale des facteurs réunis et la résultante de leur tension mutuelle. La plupart du temps il n'est possible d'opérer qu'avec un petit nombre, un très petit nombre de circonstances. Rien que pour une décision aussi simple que le choix d'une profession, il y a une masse immense de particularités qu'il faut prendre en considération quand il ne s'agit pas seulement de choisir le métier qui donne le plus d'avantages économiques, — ce qui peut généralement, mais non toujours, se calculer avec le bon sens ordinaire, — mais aussi de tenir compte des aptitudes et des besoins et des penchants individuels. Quelle infinité d'éléments entrent déjà dans la conception qu'un individu se fait de lui-même ! Sa réflexion consciente peut difficilement embrasser autre chose qu'un petit nombre de traits, un petit nombre de besoins avec leur direction toute générale et non point avec leur originalité spéciale dont tout dépend. Et ensuite, quelle multiplicité insaisissable dans les circonstances où nous pouvons avoir la pensée de nous engager ! Plus est intime la décision

en question, plus sont nombreux les facteurs avec lesquels il faut compter ; et tout spécialement, cela va de soi, dans les cas de nature si délicate que le bonheur le plus profond de l'individu doit être l'objet d'un calcul. Il faut alors que la balance soit d'une finesse extrême ; on ne peut plus calculer en gros, avec les facteurs ordinaires, il faut faire entrer en ligne les moindres éléments et les comparer et les peser, et la réflexion n'a pas la main assez délicate pour cette opération. Elle trouble souvent par ses disputes la méditation silencieuse de l'instinct. Il se peut fort bien que l'intéressé comprenne tous ces facteurs considérés *chacun séparément*, et qu'aucun n'échappe à son attention, — la réflexion et la délibération quotidienne consistent précisément à parcourir sans cesse la série des arguments et à passer de l'un à l'autre, — mais tout dépend justement de leur contemporanéité. «Quand j'en tiens un dans la balance, celui qui devait se trouver sur l'autre plateau s'en est allé Dieu sait où. Quand je me suis rendu compte de l'effet d'un certain groupe de motifs, je n'ai peut-être pas la force d'en tenir dans ma main un plus grand nombre, et alors tout cela gît de nouveau inerte quand je veux prendre aussi les autres groupes. Et si je réussis un moment à tenir tout l'ensemble à la fois, — alors se produit précisément ce que j'ai appelé l'intuition, la *comprehensio æsthetica*, laquelle rassemble sous une vue directe un groupe qui, d'après Kant, ne peut trouver place dans une notion abstraite. » (Begriff.) Il peut se faire que j'arrive à maintenir mon intuition pendant une durée assez longue, à contempler en paix et longtemps, — du moins à ce qu'il me semble, — ma vie et ses circonstances et d'avoir le loisir de découvrir et de soumettre au calcul des choses auxquelles je n'ai pas accès par d'autres moyens, et c'est pour moi comme si j'étais

parvenu à un temple dont la prêtresse répondrait aux questions que je lui poserais sur moi et ma destinée. Cet état peut être plus ou moins bref, mais il est à supposer qu'il ne dure guère plus d'un moment et qu'en un clin d'œil les portes de l'oracle sont aussi fermées pour moi que jamais, — et que je ne puis guère conserver qu'en gros le souvenir des mots que j'ai entendus. Il est bien clair que ces minutes sont le moment de notre plus grande tension, le plus haut point atteint par notre force de pensée, en fait un état de surmenage qui ne peut être que momentané.

Les questions qu'agite la philosophie n'exigent-elles pas aussi pour leur solution cette contention extrême de la pensée qui se trouve dans l'intuition, cet effort pour hausser la réflexion à un degré si élevé qu'elle cesse d'être elle-même et prend un autre nom ? Car qu'est-ce que l'intuition sinon la réflexion lorsque celle-ci a accompli heureusement sa tâche ?

*
* *

Il me semble qu'il en est des questions scientifiques comme des décisions de la vie privée : quelques-unes de ces questions peuvent être élucidées et résolues d'une façon plus mécanique que les autres, parce que les matériaux sur lesquels elles portent sont toujours à portée et faciles à fixer, de sorte que leur concentration peut se faire progressivement, et se poursuivre de jour en jour, chaque travailleur prenant la tâche au point où le précédent l'avait laissée ; par contre, certaines questions ne peuvent se résoudre de la sorte, parce qu'elles sont plus compliquées, parce que les divers facteurs ne sont pas susceptibles d'être réunis et évalués par des procédés semblables, ne sont pas susceptibles de rester en place de façon qu'on puisse

les enregistrer en toute tranquillité ; mais c'est seulement en des moments fugitifs que la pensée peut avec un effort extrême en prendre une photographie instantanée et interpréter leur constellation ; — en d'autres termes les questions de cette catégorie dépendent de l'intuition et ne peuvent être traitées n'importe quand et par n'importe qui, mais doivent rester en suspens jusqu'à ce qu'une révélation les éclaire, qui nous paraît toujours plus ou moins mystérieuse.

Que les questions philosophiques, d'une façon générale, appartiennent à cette dernière catégorie, c'est ce dont notre époque n'a pas une conscience bien claire, et c'est pourquoi elle est peu disposée à aborder les régions vers lesquelles conduit l'intuition et s'en tient avec une certaine satisfaction à l'horizon moyen que parcourt la vue quotidienne, et je ne puis m'empêcher de constater que notre époque est en général dans la même situation qu'une personne qui dans sa vie la plus intime ne recherche pas les conseils de cet instinct divinateur immédiat qui observe avec une sensibilité plus grande et conclut avec une plus grande finesse que la réflexion linéaire, trop grossière.

Les questions philosophiques sont de cette espèce, — mais pas toutes. Il existe aussi dans la philosophie des recherches dans des domaines plus périphériques où l'intuition n'est pas indispensable. Il y a des faits psychologiques qui peuvent se constater de la même manière que des faits d'histoire naturelle, et certaines lois que l'on peut démontrer d'une façon si évidente et si claire pour tous qu'elles sont désormais hors de conteste et entrent dans cette provision de notions acquises que nous appelons exactes et sur lesquelles il n'y a qu'une opinion possible, la même dans tous les pays. La philosophie contient des questions de ce genre, mais elles ne sont pas toute la philosophie et

elles n'en sont même pas la partie la plus importante. Par exemple une question comme celle du libre arbitre envisagée avec ses conséquences morales, n'appartient pas à la catégorie susdite. Il n'existe pas de philosophe sérieux qui ne considère comme tout aussi déraisonnables le déterminisme et l'indéterminisme sous leur forme populaire, avec les notions adventices dont ils se sont chargés. Même chez un déterministe moderne tel que Stuart Mill, chez un adepte comme lui de la méthode exacte en philosophie, il apparaît que cette question est placée à un niveau si profond que la plupart des partisans de Stuart Mill ont eu peine à suivre sa pensée, et au reste le maître lui-même a déclaré expressément que le déterminisme populaire, même celui qui peut se manifester chez les hommes de science, était une conception qui ne concordait nullement avec la science. Cela indique un problème de caractère mystérieux.

Pour résoudre des questions de cette nature l'état général de la personnalité joue comme dans la vie privée un rôle très important, et une certaine subjectivité y règne, — de quel droit ? c'est là un point qu'il serait du plus haut intérêt d'élucider. La *Erste Einleitung in der Wissenschaftslehre*[1], de Fichte, contient quelques déclarations intéressantes à ce sujet. Fichte y développe cette idée que c'est le caractère qui décide en fin de compte du choix d'une philosophie. Il est évident qu'il ne peut vouloir dire ainsi qu'il n'y aurait pas de raisons intellectuelles à l'idéalisme qu'il soutient, — toute sa *Wissenschaftslehre* est une tentative pour exposer ces raisons, — que le choix entre des conceptions de la vie antagonistes dépendrait seulement des préférences subjectives de chacun et qu'il

1. « Première Introduction à la Théorie de la science. »

n'y aurait pas dans ce choix d'autre guide que l'inclination personnelle. Au contraire, il se prononce avec force contre le subjectivisme qui regarde à l'avance le résultat et modifie les facteurs en conséquence, autrement dit qui se propose un but déterminé et falsifie les chiffres pour que le compte y soit. Mais ce qu'il a voulu soutenir, c'est que dans des questions de ce genre tout dépend du degré de tension de toute la personnalité. Et que veut-on dire au juste quand on affirme que la personnalité tout entière doit collaborer à l'acte de pensée ? On dira peut-être que la pensée commence par travailler isolément, mais qu'ensuite la vie sensitive s'éveille, ainsi que la vie volontaire, et qu'elles se mettent de la partie ; qu'en d'autres termes la pensée ne trouvant plus son chemin, la volonté intervient et met fin à l'hésitation par un acte d'autorité, sans s'inquiéter de ce qui est vrai et de ce qui ne l'est pas, bref intervient d'une façon parfaitement illégitime. Mais ce n'est point là le processus véritable. L'élément nouveau qui s'introduit dans le travail de la pensée n'est pas un élément affectif mais un nouvel élément intellectuel qui est en liaison avec l'affectivité. Ce qui se passe, c'est que quand la personnalité reprend vie, la sensibilité renaît en des points qui habituellement sont morts ; elle sent avec mille fois plus d'abondance et de force ses relations avec le monde qui l'environne de près et de loin, elle les sent avec une plénitude inusitée ; l'âme se trouve rapidement entourée d'un matériel d'observation dont elle ne disposait pas antérieurement, — en un mot, c'est l'intellect lui-même qui dans des états de ce genre gagne en finesse et en force. Ce n'est pas l'affectivité qui prononce en dernier ressort, mais l'intellect.

Il existe sans aucun doute une espèce de subjectivité qui est absolument condamnable dans toute

science, c'est celle qui, par suite de désirs et de préjugés personnels, commet des erreurs de conclusion plus ou moins conscientes et qui consiste en ce que l'intellect est violenté ou trompé par les inclinations affectives. Mais il y a une autre sorte de subjectivité, à savoir celle que préconise Fichte, et qui est absolument indispensable dans les recherches philosophiques. Et peut-être la parenté entre ces deux espèces de subjectivité est-elle moins dans la réalité que dans les mots. Car que signifie cette subjectivité que nous désignons ici comme légitime ? Que signifie-t-elle sinon que la personnalité se donne tout entière à la recherche, s'ouvre tout entière aux impressions, s'offre à elles sans réserves, avec chaque fibre tendue pour écouter et voir, lie autant de relations qu'il est possible, rend sa compréhension aussi vaste, aussi variée, aussi exacte que possible, — aussi objective que possible ? Il peut, malgré tout, être à la fois juste et nécessaire de désigner du nom de subjectivité ces deux manières de penser, attendu que nous sommes souvent obligés d'employer le même mot pour dénoter des choses qui, vues sous un certain angle, sont entièrement opposées l'une à l'autre ; mais cette identité de nom ne doit pas nous induire en erreur et nous faire assimiler la subjectivité dans le bon sens du mot avec l'arbitraire et le caprice ; elle en est précisément le contraire et par suite pourrait fort bien s'appeler objectivité, puisque c'est une investigation, une enquête où l'on accueille sans restriction toute la réalité.

C'est précisément une question débattue de savoir si l'individualité ou le tempérament ethnique ont quelque importance et quelque action en matière de philosophie. La science tout au moins, pensera-t-on, doit être internationale, s'il est vrai que l'art et la littérature portent l'empreinte nationale.

Une vue scientifique doit avoir la même valeur indépendamment des pays et des peuples, ainsi que des dispositions individuelles. Que chaque nation ait son art ; les nations doivent philosopher en commun. Or il est hors de doute que les théories scientifiques qui ne dépendent pas de l'intuition sont parfaitement internationales, mais qu'il n'en est pas de même des autres. En ce qui concerne celles-ci, il est certain que la façon de penser d'un peuple, si elle est originale, si elle est autre chose qu'un emprunt superficiel, diffère nécessairement de celle des autres peuples, parce que le caractère d'un peuple et son mode de sentir maintiennent plus constamment à l'état actuel un certain groupe de représentations et par suite la conception de la vie qui résulte de là doit être différente de ce qu'elle est chez un autre peuple, qui place au premier plan d'autres représentations. L'univers n'est pas le même pour tous, et l'idée que l'on s'en fait doit être également différente ; et il n'y a rien d'absurde à prétendre qu'un peuple doit chercher sa philosophie propre et que, s'il se nourrit pendant longtemps d'une philosophie étrangère, il peut en souffrir un préjudice, parce que ce n'est point le genre de philosophie qui permettra le mieux à ce peuple de développer ses possibilités d'existence.

*
* *

L'importance de l'intuition en philosophie n'apparaît nulle part aussi clairement que dans l'étude des questions de morale. Ces questions exigent un sentiment des nuances poussé extrêmement loin, et si délicat tel que des qualités artistiques sont indispensables pour fixer et rendre toutes ces nuances. Une innovation en matière d'éthique signifie qu'on a découvert une nouvelle disposition de l'âme que personne ne

soupçonnait auparavant ou que personne n'avait observée, un aperçu nouveau de notre idéal humain, un nouveau trait de caractère, un métal nouveau, constitué peut-être d'éléments déjà connus avec quelque addition légère, mais en tous cas un alliage nouveau rendant un son plus élevé, ou plus plein, ou plus pur, ou plus délicat, un son que nul n'avait entendu jusqu'alors. Cette nouvelle disposition de l'âme peut bien se rendre dans sa généralité par quelque terme banal : amour, fierté, etc., mais, si l'on s'en tient là, elle n'en reste pas moins inconnue et innommée. Tout dépend ici de la nuance particulière de cet amour, de cette fierté, etc... Il n'existe guère de dénomination d'ordre éthique qui ne désigne une multiplicité si infinie d'états d'âme et des états d'âme si profondément différents que l'une des extrémités de la série plonge dans la barbarie primitive tandis que l'autre baigne dans la lumière de l'avenir. Ici les termes généraux sont sans valeur ou ne peuvent servir qu'à une désignation toute provisoire et tout indéterminée de l'objet ; et une discussion fondée sur eux n'a aucun but précis. Nous constatons trop souvent que, tandis que nous faisons une démonstration en tenant en main la cage de la définition, l'oiseau que nous croyons emprisonné vole encore en liberté.

Deus neminem amat, Dieu n'aime personne, est-il dit dans un passage de Spinoza. Que de sens caché dans ces paroles ! Mais au reste tout dépend de la signification que nous attribuons au mot *amat*. La phrase prise en elle-même ne signifie pour ainsi dire rien, à moins qu'elle ne veuille dire quelque chose d'entièrement faux ; mais d'après tout ce que Spinoza nous dit par ailleurs nous pouvons nous représenter ce à quoi il a pensé. Si nous ordonnons en une série cohérente les états d'âme que nous pouvons mettre en relation avec

le mot « amour », nous arrivons finalement, à mesure que nous nous approchons du pôle de la perfection, à des états où l'amour, sublimé, est devenu si différent de ce qu'il signifie d'ordinaire pour nous, a été si libéré d'éléments que nous sommes accoutumés à considérer comme faisant partie de son essence même, que pour tenir ces éléments exclus, nous cherchons des termes qui désignent habituellement le contraire de l'amour. Spinoza a découvert un tel état d'âme, il a parcouru le processus qui se poursuit avec les progrès de la culture et par lequel l'élément pathologique des émotions de l'âme est mis à part et éliminé, de telle sorte que nous entrons dans un jour de clarté et de fraîcheur, il a devancé ce processus de si loin qu'il est parvenu à une existence située bien par delà la nôtre, à un *jenseits* où nos notions coutumières sont sans valeur, où nos antagonismes ne sont plus des antagonismes, à un monde d'avenir où l'homme est tellement modifié qu'il nous apparaît comme une création nouvelle dont nous ne pouvons nommer les sentiments sans mettre dans nos termes quelque chose de notre imperfection qui les rend faux, — de même qu'il nous est difficile de concevoir la phrase de Spinoza et qu'il nous est impossible de réaliser vraiment un état de l'âme où nous ne mettions pas, contre sa pensée, quelque chose de ce qui est le contraire de l'amour. Spinoza n'a fait que des incursions si incomplètes dans cette existence qu'elle est encore laissée par lui à l'état de terre inconnue où il peut arriver à l'un de nous de s'égarer de temps à autre sans qu'il puisse s'y maintenir ni dire où il est allé, sans qu'il sache au juste s'il n'a pas simplement aperçu une lumière dans un rêve. Spinoza n'a jamais pensé à conserver ni à reproduire la vision qu'il avait eue de ce monde. Peut-être aussi n'a-t-il jamais contemplé ce monde dans toute la richesse de sa vie. Peut-

on imaginer que ce soit un petit coin bourgeois de l'existence qui ait été l'objet primitif de la pensée de Spinoza et que ce soit en vue de ce seul petit monde qu'il ait poursuivi correctement la marche de sa pensée et appris à contempler la vie *sub specie æternitatis* ? En tous cas Spinoza a mis sa confiance dans les définitions, et tandis que par l'agencement ingénieux de ses preuves géométriques il a cru nous représenter le monde qu'il voyait et nous y conduire, c'est seulement de temps à autre, quand nous avons commencé à soupçonner qu'il y a quelque chose par derrière tout cela, que nous entrevoyons l'atmosphère qui l'environnait et que pénétrait sa contemplation.

Mais quelqu'un peut-il rendre vivantes pour nous ces impressions de l'âme qui sont bien loin au delà de la frontière où nous conduisent nos mots, et au delà de l'expérience de la plupart des hommes, s'il ne possède pas cet art à peine conscient de ses moyens par lequel un poète a prise sur ce quelque chose d'entièrement individuel qu'il est impossible de rendre par quelque terme spécial, fût-il accompagné de la définition la plus minutieuse ? Est-ce possible pour tout autre que pour celui dont l'intuition a la force de capter, de choisir et de rassembler les traits qui constituent la vision lumineuse et nouvelle ?

On se trompe du tout au tout quand on se figure que tel individu serait apte à se former de l'objet d'une question d'éthique une notion abstraite mais parfaitement exacte, peut-être d'autant plus exacte qu'elle est plus abstraite, tandis que tel autre individu obtiendrait sur le même sujet une vue plus concrète, plus pleine, mais par là-même plus indéterminée ; autrement dit on considère volontiers de la sorte que la notion abstraite est la conception scientifique et que la vision concrète est plutôt accessoire pour la science et appartient à

l'imagination populaire ou à la description artistique. La vérité est que celui qui n'a que la notion abstraite, qui manie les définitions éthiques comme un mathématicien manie des formules d'algèbre, a la compréhension la plus faible des deux et n'a pas rendu et défini avec soin l'objet dont il parle; et par contre celui qui a la vision plus concrète et à qui, précisément pour cela, on refuse parfois l'admission parmi les philosophes en lui expliquant courtoisement que sa place est parmi les poètes, a la compréhension la plus solide et tient son objet non pas dans sa généralité indistincte et à l'aventure, mais le possède exactement, scientifiquement, rendu avec sa nuance propre. C'est aussi un fait que la conception populaire en matière d'éthique est la plus abstraite, comme Hegel l'a justement fait observer dans son essai intitulé : *Wer denkt abstrakt?* C'est ainsi que la foule confond tous les bleus en un seul, tandis que le connaisseur distingue une multitude de nuances du bleu. Précisons encore en quelques mots la manière dont une notion d'éthique reçoit la signification précise et nuancée qu'elle doit avoir pour être utilisable dans une recherche scientifique.

Celui qui veut communiquer à d'autres la notion d'un état d'âme commencera peut-être par employer quelque mot courant; mais il sait fort bien qu'il ne sera pas compris de la sorte, attendu que les autres attachent à ce mot leurs anciennes représentations, sans doute chacun la sienne. Mais le mot actualise en tous cas un complexe de représentations qui peuvent servir de point de départ, même si elles sont très loin de la pensée de l'individu que nous supposons. Notre homme prononce par exemple le mot « fierté », et s'aperçoit que les autres pensent à des gens qui font les importants. Il essayera alors de croiser les mots ensemble de façon à obtenir la combinaison qu'il cherche,

il prendra par exemple le mot « modestie », ou un terme encore plus fort « humilité », et le combinera avec celui de « fierté » ; il détournera ainsi ses interlocuteurs de leur première tentative malheureuse pour construire son image intuitive, les obligera à faire un essai nouveau, à imaginer quelque chose qui soit à la fois de l'humilité et de la fierté. Il les a ainsi tournés dans la direction du but, mais leur force — c'est-à-dire leur expérience — ne suffit peut-être pas, ou bien il se peut qu'ils aient vraiment eu l'expérience d'un tel état d'âme mais ils n'ont pas compris que c'est bien de celui-là qu'il s'agit, et ne peuvent donc pas se faire une idée de quelque chose qui est à la fois humilité et fierté, ils persistent à ne rien voir, ils n'y comprennent rien et ils ne voient là qu'une absurdité et un paradoxe. Les philosophes ont vu bien des fois les hommes repousser avec indignation de telles contradictions jugées déraisonnables ; car cette opération qui consiste à poser deux notions antithétiques qui nous amènent vers une troisième notion servant de trait d'union et constituant l'unité, a beaucoup servi aux philosophes pour mettre la pensée en mouvement et pour la lancer sur la piste. Cependant, l'homme que nous avons supposé tient tête à cette accusation d'absurdité, il continue à chercher un moyen de se faire comprendre, il sait qu'il voit quelque chose que les autres ne voient pas, et que ceux-ci pensent autre chose que ce qu'il dit. Peut-être démêle-t-il alors pour la première fois avec précision ses propres idées et comprend-il mieux lui-même ce qui l'a conduit à cette notion nouvelle, et il cherche à extérioriser ses concepts. Il s'efforce d'actualiser chez les autres des traits qui font ressortir la qualité en question. Et chaque nouveau trait concret qu'il apporte rend un peu plus nette la frontière du concept qu'il veut fixer, sa pensée

flotte de moins en moins dans l'espace, se rapproche du but; une nouvelle idée a toujours une certaine tendance à ramener la pensée trop loin en arrière, à la rejeter au delà de la frontière, et il faut qu'une nouvelle idée vienne lui faire équilibre et remettre la pensée en place. Quelle multiplicité de traits concrets, d'images sans cesse tirées de la vie et de la vie la plus secrète, la plus fugitive, le plus intime, est nécessaire pour parvenir à la fixation cherchée ! Et pourtant un exposé peut avoir un degré extraordinaire de concrétion et de sûreté sans que la définition du concept soit absolument complète, exacte, serrée de près. Il y a dans la disposition de l'âme quelque chose qu'il n'est pas possible de définir, comme dans l'individualité personnelle; et cet élément indéterminable n'est saisi que par celui qui a les qualités de l'artiste. Il ne peut en fait être rendu que de façon immédiate, de telle sorte qu'il y ait dans l'exposé une émotion, une intonation par où la personnalité se communique.

Une méthode d'exposition comme celle de Friedrich Nietzsche sera certainement considérée par la plupart comme n'étant pas scientifique; en quoi la plupart des gens auront raison, à un certain point de vue. Mais on peut se demander s'ils n'ont pas plus tort que raison en portant ce jugement. On reprochera à Nietzsche de n'avoir pas donné à ses idées une forme rationnelle, on dira qu'on trouve il est vrai chez lui des expressions frappantes et de fines analyses de la vie de l'âme, mais pas de notions nettes, parfaitement délimitées et définies. Or, il est bien certain que Nietzsche n'a pas de terminologie fixe ni même conséquente, et qu'interprété à la lettre il se contredit assez souvent. Il n'y a donc pas de système dans sa doctrine. Mais d'autre part on peut dire que l'idée qui est le centre de sa conception, la somme de ce qu'il a

voulu nous communiquer, bien qu'elle n'ait jamais eu de termes fixes et jamais de définition, il l'a cependant déterminée avec beaucoup plus d'exactitude qu'on ne le fait ordinairement dans la littérature philosophique. Il nous a donné une infinité de traits choisis et rendus avec sûreté pour guider notre conception; il a pris soin à chaque page que nous eussions quelque chose qui indiquât l'endroit où il entendait placer la frontière et il est venu à notre rencontre en tous les points où nous aurions été tentés de la franchir; partout où l'on pouvait craindre que, faute d'attention, nous fissions coïncider complètement la ligne de définition de son idée avec une de nos lignes antérieures dont elle se rapprochait au point de ne pas s'en distinguer pour des yeux non exercés, il a marqué la frontière avec toutes ses sinuosités; il a veillé à ce qu'à la longue et à condition de nous pénétrer de sa façon de penser, nous ne pussions pas nous tromper trop gravement sur ce qu'il a voulu dire, comme cela peut arriver dans un exposé plus abstrait qui ne fait qu'indiquer les choses d'une manière tout indéterminée et laisse le champ libre à des erreurs d'interprétation. Et ses idées, avec la détermination qu'elles ont reçue, offrent un point de départ plus sûr aux conclusions scientifiques que les définitions les plus concises.

Je le sais, la ligne frontière que l'on trace de la sorte est en un certain sens assez large, mais le domaine est complètement circonscrit et la chose à définir est bien à l'intérieur de la ligne tracée. Si nous voulons trop tirer sur la ligne pour la resserrer, prenons garde qu'elle ne nous échappe.

Ne brusquons pas trop nos définitions. Vous voulez tenir la vérité dans votre main; c'est fort bien : faites-le, si vous pouvez. Le secret de la vie est comme un oiseau dans la forêt. Ne vous mêlez pas à

ceux qui se précipitent brutalement et veulent tenir cet oiseau mort ou vivant; mais approchez-vous avec prudence et restez silencieux, — et alors vous l'entendrez chanter !

*
* *

On a peine à croire que c'est Stuart Mill, le représentant par l'excellence de la recherche strictement logique et méthodique, qui a prononcé ces paroles : « Il n'y a peut-être pas un seul des termes techniques importants de la philosophie qui ne s'emploie avec une quantité presque incalculable de nuances de signification pour désigner des représentations qui sont plus ou moins distantes l'une de l'autre. Entre deux de ces représentations un esprit pénétrant peut, comme par une vision immédiate, découvrir un intermédiaire caché sur lequel, — peut-être sans pouvoir s'en rendre un compte strictement logique, — il fonde une conclusion parfaitement valable, tandis que ses adversaires, à qui manque cette intelligence profonde de la nature des choses, voient là une conclusion erronée provenant du double sens d'un mot. Plus est puissant ce génie qui franchit ainsi avec sûreté les hiatus entre les idées, plus il suscitera des cris d'indignation et d'ironie satisfaite de la part des purs logiciens qui s'avancent à pas pesants et prouvent leur sagesse supérieure en s'arrêtant sur le bord du ravin au lieu de se donner la peine de jeter un pont. » Ces paroles témoignent que Stuart Mill n'avait pas méconnu ce qu'il y a de légitime dans un procédé plus intuitif. Il a bien vu ce qui advient de beaucoup de ces dilemmes par lesquels des logiciens abstraits et aprioristes, et, — tout autant qu'eux, — des empiristes disciples de Mill, encerclent le domaine de notre savoir et créent de tous côtés des impasses ; il a vu que ces

dilemmes ne sont pas justes, qu'entre eux il existe plusieurs alternatives, que bien d'autres alternatives encore apparaîtront dans un avenir éloigné, et que par suite ce n'est le plus souvent qu'en apparence que l'intuition défie les formes logiques.

Stuart Mill, d'une façon générale, a fort bien compris la difficulté qu'il y a à appliquer exactement les règles de la logique dans les questions philosophiques. Il considère évidemment, — et en cela il a pleinement raison, — que quand on détermine une notion philosophique on doit observer les exigences logiques de la formation des notions. En appliquant ce principe à ce que nous venons de dire au sujet de la philosophie de Nietzsche, nous dirons avec Mill que nous ne pouvons considérer comme définitivement valable la forme que Nietzsche a donnée à sa philosophie. Des nombreux traits isolés d'où se dégage la notion centrale nous devons extraire un total, arriver à une définition où l'essentiel soit condensé, tout au moins à une définition de cette espèce imparfaite qui « se contente d'indiquer la chose que désigne le terme » ; et nous devons donner à la notion ainsi établie un nom déterminé. Tel est sans aucun doute le but qu'il nous faut viser. Et l'idéal de la science philosophique serait incontestablement que toute notion philosophique reçût la même délimitation concise et la même dénomination ferme que par exemple les notions de la zoologie ou de la chimie. Mais il n'y a en fait qu'un petit nombre de sciences qui traitent d'objets si manifestes et si concrets que l'on puisse, en excluant toute possibilité d'erreur, faire voir et rendre parfaitement saisissable à tous ce que l'on range dans tel ou tel groupe et ce que l'on désigne de tel ou tel terme, et se mettre d'accord une fois pour toutes sur ces points. Ce n'est pas le cas, — et Mill lui-même l'a fait observer,

— en ce qui concerne la philosophie. Là on ne peut être sûr que la définition ou le mot provoquent les représentations que l'on veut suggérer, et si l'on accorde une trop large confiance à une terminologie précise, cela peut avoir ses dangers. Car tout d'abord, on est porté à accorder moins de soin à la production et à la réunion des matériaux concrets d'induction, ce qui est pourtant la condition première pour que l'on touche à la notion visée et pour que celle-ci ne soit pas comprise d'une façon trop flottante, ou même fausse, mais avec sa signification déterminée. De plus, même si le matériel d'induction a été rassemblé, — et cela, comme j'ai essayé de le montrer, ne peut se faire sans une inspiration sûre, de caractère plus ou moins artistique, — c'est une erreur de méthode scientifique que de se servir ensuite en toute tranquillité d'un terme abréviatif en invoquant la détermination, faite une fois pour toutes, de la notion ; car ce matériel est, tout d'abord, infiniment plus riche que par exemple celui dont on a besoin pour se représenter comme il faut la notion « mammifère » ou le nombre π; et en outre, quand il s'agit des mouvements les plus secrets de l'âme et d'expériences intimes qui demeurent le plus souvent personnelles, les matériaux sont si fugitifs et passent si vite, comme des impressions, qu'ils ne se laissent pas appeler à notre commandement mais qu'il faut les suggérer sans cesse à nouveau à l'aide d'un art toujours en éveil. Mais il suit de là qu'en philosophie, et surtout dans les questions les plus centrales de la philosophie, les exigences de la logique doivent se faire valoir d'une autre manière qu'en géométrie ou en zoologie.

Car il ne saurait y avoir de doute sur ce point : on a toujours raison en principe de réclamer des méthodes logiques, quel que soit le sujet traité. La question est

de savoir quel est, dans chaque cas, le meilleur moyen de procéder logiquement de façon que, par suite de l'indétermination des termes employés, ne se glisse pas quelqu'un des paralogismes connus. Dans un exposé abstrait, logiquement formel, il se produit trop facilement des confusions secrètes, en sorte qu'une notion se substitue insensiblement à une autre, non pas dans les mots mais en fait, et prend sa place dans la chaîne des preuves, d'où la naissance d'un *quaternio terminorum*. Si Stuart Mill a raison de prétendre que la majorité des déterministes tirent des mêmes prémisses que lui-même approuve, des conséquences fatalistes injustifiées, nous sommes précisément en présence d'une de ces conclusions à quatre termes.

Les notions qui ne peuvent être fidèlement représentées par ces termes abrégés qui dénotent une valeur mathématique ou une combinaison chimique doivent évidemment aussi être maniées d'une autre façon quand on les emploie dans une chaîne de conclusions. Quand on nous expose, dans la 47e proposition du premier livre d'Euclide, que le carré de l'hypoténuse est égal aux carrés des deux autres côtés, la démonstration se fait par une série d'actes d'assimilation, en ce sens qu'une grandeur A n'est pas directement comparée à l'autre, mais d'abord à une grandeur B introduite comme intermédiaire, et celle-ci à son tour à C, etc..., jusqu'au terme O de la chaîne des preuves, de sorte que A et O sont médiatement démontrés égaux. (Voir : Hartmann, *Philosophie de l'Inconscient*, I, 216.) Au cours de cette série de comparaisons il est possible d'indiquer sans cesse et de désigner par un terme précis chaque grandeur dont il est question, et à chaque pas de la démonstration de noter le résultat atteint jusque-là. Si maintenant nous imaginons un semblable processus de comparai-

son et d'assimilation par exemple dans le domaine des sciences sociales ou psychiques, nous voyons clairement que les circonstances sont ici incomparablement plus défavorables ; les termes intermédiaires sont infiniment plus nombreux ; les notions avec lesquelles on opère ne peuvent se déterminer aussi exactement que dans le cas des figures géométriques, on ne peut les désigner comme celles-ci avec une baguette ; c'est pourquoi le résultat de chaque phase particulière de l'opération ne saurait s'enregistrer d'une façon satisfaisante, de sorte que nous puissions nous en tenir avec sécurité au résultat inscrit et embrasser du regard les stades parcourus ; il y a rarement dans ces questions une station de ce genre où la pensée puisse se reposer en inscrivant un memento ; il faut maintenir *in mente* l'ensemble des matériaux, et compenser l'absence d'un registre par une plus grande rapidité et une tension plus grande de la pensée ; celle-ci doit courir si vite d'un élément à l'autre, qu'elle conserve la mesure du premier quand elle est passée au second ; elle doit parcourir si rapidement la série des intermédiaires que ceux-ci soient étroitement rapprochés et puissent être mesurés et comparés d'un seul et même coup d'œil. Il faut que la pensée se trouve dans l'état d'agilité et d'omniprésence auquel elle ne parvient que dans le moment de la contemplation esthétique, de l'intuition.

Une règle méthodique peut être fort bonne en elle-même, mais cela n'empêche pas qu'elle ne puisse inciter à l'erreur dans l'application. Cette rigueur de démonstration que nous trouvons chez Spinoza ou chez Pascal conduit précisément à des fautes contre la logique elle-même. La science exacte réclame une induction soigneuse ; or cette exigence, pleinement justifiée en soi, a amené, par la nature même des choses, l'atten-

tion à se fixer principalement sur un certain domaine d'induction et l'a détournée en même temps d'un autre domaine d'induction. Elle a eu ce résultat qu'on s'est précipité de tous côtés pour recueillir certains faits relativement externes et superficiels, les faits qui se prêtent le mieux à un traitement méthodique, tout ce vaste et précieux ensemble d'observations psychiques, sociales, religieuses, anthropologiques qui est la riche moisson du labeur de ces cinquante ou soixante dernières années et grâce auquel la discussion a obtenu incontestablement sur beaucoup de points des bases solides là où elle flottait précédemment dans le vague; mais une autre conséquence a été la négligence provisoire du travail de l'induction à un autre point de vue; — à quel point de vue, c'est ce que l'on comprendra mieux par une comparaison avec la poésie et la littérature, car ici nous sommes en présence du même phénomène. L'auteur réaliste a considéré comme un devoir d'étudier la vie, les faits extérieurs, ainsi que les caractères et l'histoire des âmes qu'il veut dépeindre. Mais la plus grande partie de ce qu'il a à nous donner, il ne la tire pas d'études de ce genre, mais il la tire de lui-même, car c'est par lui-même qu'il peut sentir comment divers personnages dans tel et tel cas doivent agir, et c'est d'une façon générale par ce procédé qu'il arrive à reconstituer des milieux ou des êtres dont il n'a jamais eu d'expérience directe, des faits dont il n'a pas été témoin. Et s'il n'est pas en possession de cette connaissance qui est en un certain sens à priori, il ne lui sert pas à grand'chose de voir beaucoup et de prendre beaucoup de notes, car il lui manque la clef de ce qu'il voit. Et qu'est-ce qui met un auteur en état de prendre à l'avance toutes ces initiatives, sinon qu'il a dans sa propre vie intérieure un domaine où il étudie les phénomènes et rassemble un

matériel d'induction tout aussi valable que celui qu'on recueille au moyen de ce qui s'appelle communément l'expérience? Cette source interne d'expérience est aussi importante pour certaines recherches scientifiques qu'elle l'est pour la création littéraire, et si cette source n'a pas été complètement obstruée, il faut reconnaître que sous l'hégémonie de la recherche exacte, elle n'a pas coulé avec la même abondance qu'autrefois. On a jeté la suspicion sur ce qui venait d'elle en y voyant les fruits de la spéculation à priori, sans appui dans l'expérience. Ne trouverait-on pas dans la spéculation et dans la littérature d'autres époques quantité d'observations justes et fines sur notre vie intérieure, observations que la science empirique de nos jours n'a pas su s'approprier et dégager des interprétations erronées qui les offusquent parfois?

*
* *

Notre époque a peur du mysticisme. Elle n'en a pas peur au point qu'il faille la rendre responsable d'une déclaration comme celle de Büchner qui a dit quelque part que ce qui n'est pas compréhensible pour tous ne vaut pas l'encre d'imprimerie, car un aphorisme de ce genre tombe de lui-même. Cependant notre époque est allée vraiment un peu loin dans la recherche de l'intelligibilité universelle. Beaucoup estiment qu'il n'y a pas de danger à exagérer une vertu. A quoi je répondrai que ce n'est pas d'une vertu qu'il s'agit, mais d'une exigence téméraire. La grande sagesse doit être mystique et elle l'est, si clairement pensée et exprimée qu'elle puisse être. C'est une partie essentielle de la vie de notre temps, qu'on veut nous amener à biffer comme si elle n'avait pas existé ou comme si c'était là quelque chose que nous eussions rêvé et qui ne fût

pas digne d'attention, alors que c'est précisément l'expérience la plus haute qu'aient faite les hommes de notre temps, ce qu'ils ont vécu dans leurs minutes les plus grandes. Tout ce qui existe pour eux en de tels moments est mystique et reste enveloppé de mystère même pour ceux qui en ont fait l'expérience, car ils ont été transportés hors de leur sphère quotidienne. Cette expérience est mystérieuse et difficilement perceptible, et tous ne peuvent pas en porter témoignage même s'ils l'ont connue. Mais ce que l'un de nous a vu dans ses minutes supérieures devrait être éminemment propre à nous donner des indications sur des formes d'existence plus élevées et que nous ne soupçonnions pas jusqu'alors. Mais la faculté de porter son attention sur ces formes d'existence supérieures quand elles apparaissent varie beaucoup suivant les temps. Si une époque n'est pas disposée à entendre parler de ces choses et croit que ce sont là des objets trop fugitifs et trop flottants pour qu'on puisse les manier, l'attention s'en écarte et on les ignore. Alors tout cela devient beaucoup plus fugitif et plus invisible qu'il ne l'est en lui-même, parce que personne ne s'est accoutumé à le voir. Mais ce dont un Büchner veut que nous ne tenions par compte, c'est précisément ce qu'il y a de plus précieux pour chaque génération. Car si quelque part la vie se dégage sous une forme plus noble que celle que nous connaissons, s'il apparaît chez un individu, ne fût-ce que momentanément, quelque chose qui appartienne à la vie idéale de l'homme, et si un état d'esprit se manifeste qui, considéré dans l'histoire du monde, est en avance de quelques siècles, c'est là une révélation qui est offerte à notre génération ; et s'attacher à ce fragment d'idéal et d'avenir, c'est faire à notre temps un cadeau qui a beaucoup plus de prix que les résultats de la recherche

scientifique ordinaire. Mais il faut en prendre son parti : cette révélation aura un caractère mystique.

V

> « Viens à moi, silence, avec tes ailes bleu sombre, — submerge-moi, et mets à la raison les bruits insolents, — qui osent troubler la sainte méditation de l'âme. »
>
> (STAGNELIUS.)

Pour en revenir au point d'où je suis parti, j'ai donc cherché à observer dans des domaines divers ce qui se produit dans l'état transitoire où notre connaissance prend un caractère intuitif. Mon enquête a porté de préférence sur cette limite même où se fait la transformation, sur cette frontière où la réflexion ordinaire ou une méditation scientifique s'épanouissent en un état émotif. Je crois que pour quiconque a fixé son attention précisément sur cette frontière il est apparu que le contenu existant, disponible avant la métamorphose ne s'était pas perdu, mais s'était concentré, qu'il entrait tout entier et, qui plus est, infiniment accru, dans le nouveau produit réalisé, et que dans ce moment notre faculté théorétique était portée à une puissance essentiellement plus haute. Il peut être légitime et utile, précisément à ce point où la faculté intuitive franchit la frontière, de la soumettre à un examen logique, et elle doit pouvoir, — du moins je l'ai cru, — supporter cet examen. Mais ensuite laissons-la poursuivre librement sa marche et faisons-lui confiance ; nous ne devons pas souhaiter qu'elle règle ses pas sur la cadence de notre

logique. L'activité de la faculté intuitive ne devient pas moins mystérieuse parce qu'on en fait une sorte de réflexion, et la différence entre les deux facultés ne diminue pas en réalité. Elle devient si grande que, même après que nous avons pu marquer en quelque point de l'échelle un degré de puissance artistique réfléchie, il existe encore au-dessus de nouveaux points de croisement où une faculté nouvelle commence à se révéler, si essentiellement différente de la précédente, que l'artiste placé à un niveau plus bas, — et je parle ici d'un artiste digne de ce nom, — ne pourrait peut-être pas comprendre cette faculté supérieure ni ce qu'elle voit ni comment elle opère.

L'intuition est le calme, — mais c'est le calme de la force. Quand la pensée a fait une prise si vigoureuse que la matière a renoncé à toute résistance, quand elle a convoqué tout le contenu de notre vie et le tient lié sans effort, alors elle demeure calme et contemplative dans l'exercice de sa plus haute puissance. A notre époque surmenée intellectuellement il est bon de signaler que le calme se trouve de ce côté, et il appartient aux pédagogues de se servir, pour notre bien, de cette indication. Chaque fois que des matériaux subissent une concentration, non pas dans le sens du schéma et du squelette, mais une concentration analogue à celle de la poésie (voir ci-dessus, pp. 21 et 30), ces matériaux pèsent moins lourdement sur les épaules des hommes de notre époque. Chaque effort de pédagogie pratique qui parvient à rencontrer les nombreux fils juste en un point où ils ont formé un nœud, fait faire un petit progrès à ce processus de concentration. Ces petites contributions au développement de l'intuition sont dans la bonne direction et toutes réunies, provenant de tous les domaines, nous conduisent vers le grand but : contribuer à étendre au-dessus de la vie un

peu plus du calme et du recueillement de l'intuition. Est-ce seulement une question de tranquillité? Même réduite à cela, la question serait encore importante.

Il est actuellement plus nécessaire qu'autrefois d'exiger l'unité dans le savoir, la synthèse dans la littérature, dans la science, dans la pédagogie. Notre esprit se morcelle aisément par suite des multiples objets qui l'accaparent, et notre vie intellectuelle devient périphérique parce que notre savoir se résoud en érudition pure et ainsi s'émiette trop pour devenir de la sagesse, et n'entre pas en rapport avec notre vie de sensibilité et de volonté; notre vie intellectuelle ne devient pas en même temps une vie entièrement personnelle. Je ne répéterai pas ce que tant d'autres ont dit à ce sujet; ce que je voulais faire comprendre, c'est qu'il se développe une vie entièrement personnelle aussitôt que notre contenu théorétique est dominé de telle sorte que nous avons une vaste et libre perspective sur l'existence ; l'émotion qui s'étend de la sorte sur la vie est quelque chose de beaucoup plus qu'une simple jouissance esthétique, contrairement à ce qu'on a bien voulu dire. Le « Hollandais volant » de notre époque, fatigué de ses courses, — je pense ici à la poésie de Viktor Rydberg, — réussit trop rarement à se reprendre après ses pérégrinations, à revenir à lui-même, à vivre d'une vie complète et à se reposer dans une émotion calme et continue.

Il y a une chose dont notre époque a besoin (et qu'elle n'estime pas assez), dont elle a besoin certainement plus que d'autres époques, en tous cas comme les autres : c'est le silence, métaphoriquement parlant; je veux dire un silence comme celui qui règne dans les minutes solennelles, lorsque le monde entier semble suspendre ses bruits et que les hommes disent qu'ils entendent sonner l'horloge du temps. Peut-être n'avons-

nous pas autant de ces moments qu'autrefois, lorsque le destin frappait sur notre table et commandait le silence ; et au reste, nous ne devons pas nous souhaiter de malheurs. Mais sans ce silence aucune époque n'est vraiment heureuse, et nous devons le rechercher d'une façon quelconque. Notre siècle est plein de bruits et de bruissements. Nous travaillons, et je ne vois pas que nous puissions cesser de le faire. Mais nous devons faire d'autant plus d'efforts pour contraindre nos oreilles à entendre le silence au milieu du tumulte. Nous n'avons pas de coins solitaires ni de déserts, mais nous devons chercher la solitude d'une autre manière et nous exercer à la trouver partout, le long des grandes routes. Celui qui trouve la formule magique, — et l'artiste plus que personne peut nous aider à la trouver, — celui-là s'écarte quand il le veut et marche comme entouré d'une clôture invisible, et là, à l'intérieur de cet enclos, c'est le silence ! Là nous entendons battre l'horloge de notre courte existence à nous, tandis que le temps fuit, et nous nous sentons chez nous ; peut-être entendons-nous aussi parfois la grande horloge du monde. Comme nous l'avons dit, il faut travailler et s'agiter sur cette terre, — à cela il n'y a rien à faire. Mais dans les ateliers de la science, ne pourrait-on pas rencontrer un peu plus de recueillement ? On nous a cependant promis que là nous entendrions de grandes choses, qui ont besoin du silence.

C'est seulement dans le silence, dans le calme, dans l'émotion continue de la vie intuitive que l'âme perçoit avec assez d'acuité pour poursuivre ce qui est caché. Là seulement elle vit pleinement, avec toutes ses forces rassemblées dans une unité profonde.

LA LOGIQUE DE LA POÉSIE

INTRODUCTION

I

Comme on le voit par le titre de cet essai, mon intention est de traiter ici la poésie par son côté théorétique. Il semblerait plus naturel de la considérer du point de vue de la sensibilité. Du moins c'est ainsi que l'on pense. Il est entendu que l'objet essentiel de la poésie est d'agir sur notre sensibilité, d'éveiller des sentiments et d'établir entre eux une harmonie. Je ne vais pas contester ici cette opinion, parce que je n'ai pas besoin de le faire. Nous aurons plus tard l'occasion de voir ce qu'elle contient de juste et de faux. Il est incontestable en tout cas que le sentiment poétique a son soubassement théorétique, comme tout sentiment. Quand le sentiment se modifie, les représentations doivent subir aussi un déplacement, les unes se retirant tandis que d'autres arrivent au premier plan. Nous sommes forcés de l'admettre rien que par le raisonnement, si nous avons admis qu'un élément théorétique supporte toujours un sentiment. Mais n'invoquons pas le raisonnement et cherchons dans l'observation la confirmation de notre idée. Nous allons examiner de près

comment se présente ce soubassement du sentiment, quelle est sa nature et son importance. Nous avons tous connu des cas où il semblait que le support formé par les représentations était le même tandis que l'émotion variait. La même perspective nous laisse froids un jour et nous apporte un autre jour une plénitude d'émotion. Ne pouvons-nous donc pas la voir un jour des mêmes yeux qu'un autre jour ? Tâchons de nous rendre compte de ce qui en est.

II

J'ai devant moi une aubépine en fleurs. Je l'ai considérée bien des fois, mais aujourd'hui elle me frappe et fixe mon attention pour un temps plus long, sans doute parce que ses fleurs lui font un si joli voile de mariée. Je fais peu à peu attention à la forme et au port de l'arbre plus que je ne l'avais fait jusqu'alors. Il a une tige courte et très robuste, qui, à quelque soixante centimètres de la terre, commence à se ramifier et se couronne d'une ombelle très vaste et très lourde par rapport au pied qui la supporte. Cette couronne pèse-t-elle trop lourdement sur le pied ? Y a-t-il vraiment là une juste proportion ? L'arbre a-t-il une assiette naturelle, a-t-il du calme et de l'équilibre ? De telles réflexions viennent aussi naturellement que quand on voit un homme portant un fardeau. Oui, notre arbre est bien équilibré. Je crois sentir avec quelle force et quelle élasticité cette courte tige porte tout ce bouquet mouvant. Les contours de la touffe retiennent mes yeux. Cette ligne est-elle belle, c'est-à-dire bien balancée ; ce faisceau de branches s'a-

vance-t-il trop par delà les autres ou bien est-il justement disposé de telle sorte que l'arbre ait du repos ? Je juge que telle partie est en bon équilibre et telle autre non, que ceci est léger, cela trop pesant. Que ce soit beau ou laid, — je me suis fait en tous cas mon opinion. Je tiens toutes les parties de l'arbre si bien réunies dans ma représentation que je les pèse par la pensée comme je les ai pesées avec la main. Mais pourrai-je toujours les garder ainsi jointes ensemble ? Je sais que je ne le peux pas. Il peut se faire que dans un moment je n'en aie plus la force. Je me rappelle alors à quel résultat je suis arrivé lors de mon premier examen, mais je n'ai plus en fait la même impression. Je ne puis retrouver cette impression ; je ne puis la sentir à nouveau, comme on serait tenté de le dire, mais il faut bien noter que « sentir » serait ici employé dans un sens théorétique, — au sens de comprendre. Je suis obligé de faire un effort conscient pour revenir à une aperception d'ensemble, mais cet effort ne réussit pas toujours. Je soutiendrai donc qu'en un certain sens je ne puis à chaque moment comprendre, embrasser intuitivement cet objet, qui se trouve cependant devant mes yeux. Mais dans quel sens je peux toujours comprendre un objet et dans quel sens je ne le peux pas, c'est ce que je voudrais rendre plus clair au moyen d'un autre exemple.

III

Je considère le dessin d'une tapisserie. Il est traversé de diagonales rectilignes. Je fixe maintenant spécialement une partie des lignes : cette portion

forme un triangle isocèle à sommet aigu. Je fixe ensuite les lignes situées à l'extérieur de ce triangle, et en conservant la même ligne pour base j'obtiens un triangle plus grand qui s'avance au delà du premier; je puis continuer ainsi jusqu'à ce que mon œil maintienne une figure assez considérable. Mais dans une tentative pour fixer une figure encore plus grande le système des lignes se brise pour moi; les lignes fixées perdent leur relief et se mêlent aux autres. — Au lieu de faire prendre à la figure des dimensions de plus en plus grandes, on peut aussi la compliquer davantage, construire par exemple un polygone de telle ou telle espèce, et le résultat sera le même.

L'acte par lequel je fixe une figure de ce genre est en premier lieu une opération intuitive, cela est assez clair, et c'est mon œil qui travaille à élargir son champ visuel de façon à embrasser et à voir d'un regard la figure; c'est mon œil qui se dirige spécialement sur le système de lignes en question, tandis qu'il cherche à faire abstraction des autres lignes, de sorte qu'en fait ce n'est pas par métaphore qu'on dit que la figure fixée ressort en relief. Nous remarquerons d'abord que le regard se déplace pendant que nous fixons l'objet. Bien que la figure fixée ne soit pas plus grande que le champ de notre regard, que notre angle visuel, je puis cependant observer clairement que je la perçois en déplaçant mon regard d'un point à autre par un mouvement presque insensible à moi-même et certainement imperceptible à autrui. Le regard se trouve d'abord à un angle puis à un autre, et à chaque instant il se dépêche de revenir au point qu'il venait de quitter; sans quoi ce point tomberait hors de la ligne et toute la figure se déferait. Il faut un effort pour réussir. Mais nous remarquons maintenant quelque chose de plus. Tandis que le regard se trouve à un point, il y a

en réalité un moment où les points du côté opposé échappent à la perception ; mais nous les tenons cependant pour ainsi dire *in mente*, on a conscience qu'ils sont là, on maintient tout le temps la ligne fermée. J'estime que c'est la *mémoire* qui travaille ici de concert avec la vision directe. Pendant que les lignes d'un côté sont placées dans le champ du regard, la faculté reproductrice s'empresse de venir à l'aide pour maintenir assemblées les lignes de l'autre côté durant le moment extrêmement court qui s'écoule jusqu'à ce que le regard revienne en arrière afin de renouveler notre impression.

IV

Nous pouvons nous exprimer de la sorte : ce qui est présent à nos sens, ce qui tombe sous notre regard, sous notre faculté auditive, olfactive, etc., peut être à tout moment perçu d'une façon successive ou, comme on dit *discursive*, mais non pas à tout moment d'une façon synthétique, simultanée, *intuitive*.

La différence entre la perception discursive et la perception intuitive devrait donc se trouver déjà dans la vision elle-même. Pour que cette phrase ne surprenne pas, je m'empresse de reconnaître que le terme d'intuition est employé dans des acceptions diverses. Quelques-uns en font un synonyme de contemplation, de vision en général, de sorte qu'un arbre que l'on fixe devient toujours une intuition ; d'autres entendent par là une vision intérieure, une aperception du contenu de notre propre moi, une introspection, comme je l'appellerais de préférence, auquel cas l'intuition s'oppose à la perception par les sens, de sorte qu'un

objet extérieur ne pourrait jamais s'appeler une intuition. Il est évident que je ne prends le mot intuition dans aucune de ces acceptions. Je veux dire par là l'opposé de la compréhension discursive, et précisément cette acception du mot est sans doute la plus habituelle. Mais même dans cette acception il peut paraître bizarre de parler de compréhension discursive ou intuitive dans le fait même de la perception. Car on estime généralement que tout ce qui se trouve dans le champ de notre regard est aussi perçu intuitivement. Et cependant ce n'est pas le cas, comme je l'ai montré plus haut; là aussi il y a une compréhension discursive et une compréhension intuitive. Mais il est vrai de dire que cela tient à ce que la perception n'est jamais toute pure, mais se produit avec le concours de la représentation, de l'imagination; et cela est abondamment démontré et reconnu en psychologie. L'opposition entre la compréhension intuitive et la compréhension discursive relève à proprement parler de l'imagination, cela est vrai; mais comme l'imagination est impliquée dans toute perception directe, l'opposition susdite se manifeste aussi dans ce phénomène.

Je dois ajouter maintenant que la distinction entre la compréhension intuitive et la compréhension discursive n'est, selon moi, que relative. Dans la prise de possession intuitive de la figure de tapisserie ou de l'aubépine en fleur il s'est produit un coup d'œil circulaire imperceptible, si rapide que la discursion n'a pas été observée. Mais ce rapport entre l'intuition et la discursion a été abordé par moi précédemment (dans mon *Intuition*, pp. 13 et 14), et nous l'éclaircirons encore tout à l'heure en considérant l'imagination.

Avec l'aide de ce qui vient d'être dit nous sommes en mesure d'expliquer des cas où l'émotion fait défaut bien que le support de représentations semble exister.

La vérité est que ce support est absent. Il n'y a là qu'une apparence; nous avons affaire à une opération discursive et non intuitive.

Il nous suffira maintenant de nous rendre compte que si nous ne pouvons pas toujours concevoir intuitivement un objet isolé, comme un arbre, nous ne sommes pas mieux en état de le faire quand il s'agit de comprendre un objet plus complexe, comme un jardin ou un paysage. Vous vous promenez par exemple au milieu d'un grand parc. Les allées serpentent entre les pelouses, conduisent dans un massif d'arbustes puis circulent de nouveau dans l'espace libre. Vous avez suivi assez longtemps une de ces allées : quelle courbe élégante elle dessine ici ! — avez-vous pensé. Vous regardez en arrière et en avant et vous vous représentez même les parties que vous ne pouvez pas voir et vous obtenez une conception d'ensemble de tout le trajet, vous le jugez une courbe tracée suivant une certaine norme. En même temps nous sommes également sensibles à ce qui ne s'harmonise pas avec cette courbe. A un certain endroit nous trouvons une sinuosité ou trop brusque ou trop renflée, qui nous paraît lourde et gauche; elle n'a évidemment pas été tracée comme les autres avec un instinct sûr, sous la conduite d'un sentiment immédiat et intuitif ; elle ne concorde pas avec le tout. — On constate la même chose si on est appelé à considérer et à apprécier une bâtisse. On n'est pas à tout moment en état de la voir synthétiquement, de façon à pouvoir en apprécier les proportions. Au moment où on le fait, on maintient dans son esprit un système de lignes absolument analogue à celui que nous avions devant nous en considérant la tapisserie et nous avons toujours la sensation que ce système de lignes peut nous échapper.

Il faut s'occuper ici d'une question qui mériterait

un examen à part. Que la compréhension intuitive soit pour ainsi dire la condition formelle *sine qua non* de la compréhension esthétique, c'est ce que nous voyons déjà facilement par les exemples cités. Mais elle nous apparaît surtout comme un moyen de sélection esthétique : elle nous rend sensibles à la laideur aussi bien qu'à la beauté. Je suis porté à ne pas considérer seulement l'intuition comme une condition formelle de l'émotion esthétique ; je crois qu'elle suffit par elle-même à éveiller cette émotion. Le beau agit sur nous, même si nous sommes sensibles au laid en même temps. Malgré certaines portions de ligne inélégantes, le labyrinthe des allées du parc s'est transformé dans notre compréhension synthétique en un système de lignes et nous éprouvons une satisfaction particulière à considérer d'ensemble ce jeu de lignes. Nulle part dans la nature nous ne rencontrons le beau sans le laid, et pourtant la nature est belle pour nous précisément au moment où, avec ses beautés et ses défauts, elle prend en quelque sorte vie à nos yeux, c'est-à-dire est conçue synthétiquement par nous. Mais alors, — pour pousser les choses à l'extrême, — une conception intuitive de ce qui en soi est surtout laid produirait-elle une émotion esthétique ? Je dois laisser de côté cette question, mais je ne veux pas la passer sous silence.

V

Jusqu'ici nous nous en sommes tenus à des exemples de vision immédiate, bien que nous ayons constaté qu'une mémoire élémentaire y jouait aussi un rôle. Nous allons voir maintenant comment se comporte notre

faculté de nous rappeler à n'importe quel moment ce qui appartient aux provisions de notre souvenir. Je crois que même à ce point de vue nous arriverons à la même conclusion : nous pouvons toujours, quoique avec quelque limitation, parcourir discursivement, mais non intuitivement, ce que nous avons dans notre mémoire. Pensons à des événements de notre propre vie. Nous oublions bien des faits, mais je n'en parlerai pas, et nous nous en tiendrons à ce que nous n'avons pas oublié. Dès lors on peut dire que ce que je me rappelle d'une période quelconque de ma vie antérieure est à peu près identique aujourd'hui et hier. Et pourtant je ne puis, en un certain sens, me rappeler ces choses aujourd'hui, bien que j'aie pu être en état de le faire hier. Je puis bien parcourir ces faits en passant de l'un à l'autre, mais je suis incapable de les rassembler en une image totale. Une image glisse quand je passe à une autre, et je me trouve comme exclu du monde de mes propres souvenirs. Quelqu'un a écrit ce qui suit : « Les souvenirs arrivent sur nous comme des rêves. Il n'est pas en mon pouvoir de rêver ce que je veux, non plus que de me rappeler ce que je veux. Il m'est arrivé de rêver de mon enfance pendant toute une série de nuits ; — tant que cela dure, je n'y puis rien, et quand les rêves cessent, je ne puis pas non plus les faire revenir. Or il en est ainsi de nos souvenirs. Depuis un certain temps je parcours des phases de mon existence passée. Une occasion quelconque a rappelé les souvenirs à la vie, mais depuis lors, avec quelle persévérance étrange ils se précipitent d'eux-mêmes vers moi ! Je ne pense pas, je ne cherche pas à me rappeler, je me contente de regarder, et de me promener en regardant. Mes souvenirs sont là à ma portée, comme des salles en bon ordre : je vais d'une chambre à l'autre, je m'arrête tantôt ici et tantôt là, et

les souvenirs ne me quittent pas. Je puis m'asseoir ainsi de longues heures, quand le calme s'étend sur moi. Puis tout est fini pour un moment, ou pour quelques heures, complètement fini, même si je voulais essayer de rappeler mes souvenirs. Mais voici que les images reviennent de nouveau, d'elles-mêmes... » Et cela est assez clair pour celui qui réfléchit que nous ne pouvons pas toujours nous souvenir bien que nous le voulions ; c'est qu'en effet nous ne pouvons pas nous souvenir intuitivement.

VI

Il pourrait se faire que quelqu'un trouvât étrange que nous ne puissions pas rappeler intuitivement les souvenirs que nous avons pourtant dans notre mémoire et que nous pouvons en extraire. Il est possible qu'on hésite à admettre cette proposition, et je sais combien on est généralement porté à mettre l'incapacité susdite au compte de la sensibilité : nous avons, pense-t-on, le même souvenir à un moment qu'à l'autre, mais la sensibilité est présente dans un cas et absente dans l'autre. Et pourtant il nous suffit d'apporter quelques faits de la psychologie de la mémoire pour constater que c'est vraiment la faculté de se souvenir qui est de temps à autre en défaut; que la sensibilité elle aussi sommeille en ce cas, cela est à la fois naturel et incontestable.

On a observé depuis longtemps que tous les hommes n'ont pas au même degré des images vives, c'est-à-dire nettes et complètes, des choses passées. Divers philosophes ont rassemblé des données à ce sujet. On a

constaté, — ce que chacun pouvait du reste conclure de son expérience personnelle, — que certaines personnes ont des images plus colorées, d'autres des images plus inconsistantes et plus pâles. Certains voient par l'imagination une personne comme vivante devant eux; ils se la représentent dans une situation déterminée, par exemple au coin d'une rue, avec un pan de son habit soulevé par le vent. Je crois pour mon compte que ces situations ne sont pas toujours des reproductions de situations réelles mais sont souvent des images dues à la fantaisie. Au moment où une image arrive à la conscience, elle a chez certaines personnes une tendance irrésistible à se transformer en une image complète, partie avec l'aide de la réalité observée, partie avec l'aide de traits qui sont caractéristiques de la personne imaginée, sans que pour cela ils aient nécessairement été observés juste sous cet aspect, et naturellement sans que la mémoire fléchisse de telle sorte que nous confondions l'apport de la fantaisie avec celui de la réalité. Bref, quelques-uns se représentent d'autres individus pour ainsi dire en chair et en os, tandis que d'autres ne connaissent guère de souvenirs de ce genre. Ces dernières personnes se débrouillent parfaitement dans leurs souvenirs, mais ceux-ci ne s'approchent guère de la vivacité de la vision intuitive.

Même si nous nous en tenons à ceux qui ont une mémoire plus vivante, nous ne tardons pas à constater que chez eux aussi la faculté de reproduire les représentations, — et notons-le bien, celles qui appartiennent à leur provision de souvenirs, — est très limitée. Même en y faisant effort, je ne puis actualiser dans n'importe quelles circonstances une représentation qui arrive journellement à ma conscience.

Tout d'abord la reproduction ne peut s'opérer sur

commande avec n'importe quelle vitesse. Si quelqu'un nous énumère rapidement quelques couleurs : rouge, vert, brun, bleu, nous n'arrivons pas à nous représenter quelque chose sous ces mots. Même si cet individu répète ensuite la même série avec lenteur, on constatera que la reproduction ne se fait pas très aisément. Il est de même si, par exemple, on cite à la file d'une façon analogue, sans préparation, un grand nombre de qualités ou propriétés. Nous avons une certaine conscience de savoir ce que signifient ces termes, mais nous n'arrivons pas à y attacher de représentation accessoire bien nette. Remarquons comme la chose devient déjà plus facile si on nous dit : rouge et vert, brun et bleu. Mais elle devient encore plus aisée si ces représentations entrent dans un agrégat plus grand. Tandis que dans le cas cité, quatre représentations seulement imposaient un certain effort à notre faculté de reproduction, il nous arrive souvent de reproduire à l'occasion d'une simple phrase un nombre incalculable de représentations à la fois. Nous lisons : *Ueber allen Gipfeln ist Ruh* [1], et quelle infinité de choses se présentent du même coup en images vivantes devant notre imagination ! Nous voyons par là que la paresse dans la reproduction des images peut être vaincue par certains moyens, et j'ai la conviction que c'est la poésie qui nous renseigne le mieux sur ces moyens.

La reproduction se fait avec une facilité plus ou moins grande suivant que les images proviennent des impressions de tel ou tel de nos sens. A ce point de vue je penche à adopter une hypothèse exprimée par Nic. Lange [2], à savoir que quand nous cherchons à

1. « Tout est repos sur toutes les cimes. »
2. Dans Wundt, *Studien IV*, 390.

nous représenter quelque chose, nous commençons par certains mouvements qui accompagnent la contemplation d'un objet. S'il s'agit, par exemple, de nous représenter un disque, une tranche circulaire, cet objet flotte d'abord devant nous comme quelque chose d'indéterminé que nous localisons en quelque point de l'espace; sans doute nous n'avons pas besoin de tourner la tête de ce côté, non plus que les yeux, mais pour ainsi dire notre attention. Or dans ce phénomène d'attention il semble que tout se passe comme si nous portions notre regard intérieur dans une certaine direction, vers un certain point, et cette impression de direction provient sans aucun doute d'un véritable effort musculaire, comme ceux qui accompagnent ordinairement l'attention. Il est certain que pour nous représenter quelque chose dans l'espace, nous dirigeons toujours notre regard vers quelque point de l'espace ; d'ordinaire nous nous représentons l'objet comme étant situé droit devant nous, mais parfois nous éprouvons le besoin de diriger l'attention justement du côté où se trouve l'objet, et c'est pourquoi aussi on a observé qu'il est parfois plus facile de se représenter un lieu si on est tourné vers le point où il est situé. Mais après que nous avons dirigé notre attention d'un certain côté, nous commençons à faire mouvoir notre regard, — disons jusqu'à nouvel ordre : notre regard intérieur, — suivant un cercle qui reproduit le contour de notre disque. Et en fait c'est exclusivement à l'œil que nous avons ici recours. Cela ne veut pas dire que le globe de l'œil paraisse se mouvoir ou se meuve; mais les muscles de l'œil font une ébauche de mouvement, qui est très nettement perceptible. Si l'on essaye de réprimer complètement ces tendances au mouvement on constatera sans aucun doute que notre regard a devant lui comme un vide : nous ne pourrons rien nous

représenter. Ce que nous venons de dire concerne la reproduction des contours dans un acte d'attention visuelle. Si je veux me représenter une couleur, par exemple le rouge, cela m'est impossible avant que je me sois représenté quelque endroit où poser cette couleur, une rose, un mur, ou simplement une surface imaginée dans le vide. D'abord le dessin, puis le coloris. Mais prenez garde de rafraîchir l'image si elle est sur le point de faiblir : vous vous représentez avec vivacité la façon dont la rose est placée, dont elle est suspendue à sa tige, dont elle se balance, et alors la couleur vient d'elle-même. Les mêmes observations valent pour le cas où vous voudriez évoquer le souvenir de son parfum.

Quand on se rappelle le son des cloches, estime Lange, on se rappelle d'abord le clocher et l'appareil qui soutient la cloche. Et cela est certain. Je peux me représenter le carillon du soir de mon village natal presque aussi vivement que si je l'entendais; je note tout d'abord que les images du lieu et de la bâtisse ont sans cesse besoin d'être maintenues fraîches, mais surtout que ma pensée suit le rythme, non pas précisément que j'aie besoin de me représenter le balancement de la cloche dans la tour, mais plutôt le rythme égal du son; et la représentation de ce rythme est associée à des sensations de mouvement fort nettes, non pas de mouvements réellement exécutés, mais d'ébauches de mouvement : en partie des velléités de mouvoir le corps ou peut-être simplement la tête en cadence avec le son de la cloche, en partie des mouvements de la gorge pour la production d'un son, — d'abord un ton plus élevé pour la petite cloche, puis un ton plus bas, pris plus en arrière dans la gorge, pour la grande cloche. Précisément ce dernier procédé doit être le plus important dans la reproduction des repré-

sentations auditives. Il faut pour le constater se rappeler une mélodie, mais sans la reproduire par le plus faible son.

Comme il n'est pas d'une importance capitale pour le but que je me propose ici d'examiner si l'hypothèse de Lange mentionnée ci-dessus est vraie ou non, je puis laisser au lecteur le soin d'en expérimenter sur lui-même la valeur en ce qui concerne la reproduction des odeurs et des saveurs, des sensations de tact et de température, de la douleur physique. Ces expériences confirmeront en tous cas le fait essentiel, à savoir que toutes les perceptions ne peuvent se reproduire avec une égale facilité. Certaines ne se reproduisent qu'avec le concours d'autres perceptions, et encore difficilement. Je suis certain que la douleur physique ne peut se reproduire toujours : on se souvient que cela a fait beaucoup de mal, mais on est hors d'état de se représenter au juste ce que c'était ; et par la suite il nous paraît incompréhensible que la douleur ait pu être si pénible.

VII

Après ce qui vient d'être dit, on comprendra clairement, je l'espère, la proposition que j'avais émise, à savoir que notre faculté de reproduire même les représentations que nous n'avons pas oubliées, est fort limitée. Il n'est pas étonnant que les choses aillent parfois lentement et péniblement quand nous voulons placer devant notre souvenir une scène entière, tout un paysage, tout un événement, une tranche de notre vie, ou une assez longue période de l'histoire. Il en va de la sorte. Nous pouvons nous souvenir discursivement, car nous en avons toujours le temps, mais non intuitivement

Mais si nous pouvons être d'accord sur ce point, je sens venir une objection que plus d'un doit commencer déjà à me faire. Et après ? — me dira-t-on peut-être. Ne nous est-il pas indifférent d'avoir ou de n'avoir pas la mémoire intuitive ? Je sais que beaucoup inclinent à considérer la faculté intuitive comme une faculté de luxe, — une faculté de poète tout au plus, sans laquelle le commun peut parfaitement vivre.

Je dirai ce que je pense de cette objection.

J'estime que l'oubli, — dans le sens intuitif, — est comme un sable mouvant. Nous luttons contre lui comme le fait la bruyère des dunes. Les sables de l'oubli s'amoncellent où ils peuvent sur nos souvenirs, et le brin d'herbe qui hier encore était là si frais et si vert a déjà aujourd'hui sur sa tige un grain d'oubli.

Mais, au fait, l'oubli ne ressemblerait-il pas plutôt à la brume ? Elle nous enveloppe un jour, mais le jour suivant elle est dissipée et le monde réapparaît clair et jeune devant nous.

Et en réalité ce n'est pas non plus une brume ; appelons-le plutôt un sommeil ; — faut-il poursuivre les comparaisons ? C'est un sommeil, une défaillance, un défaut d'actualité, la passivité qui est la limitation de notre monade (Leibnitz) ; l'indolence qui est le péché originel lui-même (Fichte) ; l'imperfection fondamentale de l'existence, par laquelle il a été veillé à ce que l'arbre ne s'élevât pas jusqu'au ciel.

Contre ceux qui doutent de l'importance de la connaissance intuitive, on peut dire d'abord que, même si elle n'avait pas en soi de valeur particulière, on pourrait du moins voir en elle un moyen d'obtenir quelque chose qui a de la valeur.

D'abord au point de vue *théorétique*. Car il se pourrait fort bien que la concentration intuitive favorisât le travail logique. Pour un économiste qui se propose

d'éclaircir des faits économique compliqués il peut être utile de pouvoir comme embrasser d'un coup d'œil tout l'ensemble des données. Sans doute il peut arriver à de bons résultats en s'avançant pas à pas, par une série de calculs, et d'une façon discursive, sans dominer le tout, mais il semble bien qu'il y verra plus clair s'il dispose de cet aperçu général. Au reste le génie économique inné a comme don spécial la faculté de voir *in concreto* ce que d'autres ne peuvent que comprendre *in abstracto*. Un économiste peut être assez bien doué pour comprendre sans effort une opération de bourse compliquée, autrement dit pour savoir dans les moindres détails en quoi consiste dans la réalité cette opération. Il en est de même du génie de l'homme d'État, du génie guerrier, etc... Je crois que Napoléon *voyait* la configuration du terrain et ne se contentait pas de la déduire du calcul. Dans son analyse de l'intelligence de Napoléon, Taine a précisément noté comme un trait caractéristique de cette intelligence le fait de travailler toujours sur des données concrètes. C'est pourquoi, nous dit Taine, Napoléon avait une telle capacité de travail. C'est pourquoi, un travail de législation pouvait être pour lui comme un exercice amusant et salutaire. Et il est clair que c'est aussi pour cela qu'il avait le jugement si juste. Je me souviens d'un passage où Gœthe, dans ses entretiens avec Eckermann, aborde ce sujet. Eckermann avait manifesté son étonnement que Napoléon eût pu du premier coup posséder et tenir si bien en main le grand appareil du pouvoir. « C'était précisément là son génie », répondit Gœthe. Nous pouvons donc croire que la faculté de penser avec une certaine abondance d'images intuitives est profitable au point de vue logique, et indispensable dans certains domaines.

Elle est de plus un moyen pour la *sensibilité* et la *volonté*. Diriger sa volonté du côté qu'il faut est une

opération dont on ne saurait contester l'utilité. Et je crois qu'on est d'accord que la volonté est sous l'influence de la sensibilité, même si celle-ci prend cette forme froide que Kant n'appelle pas proprement sensibilité mais respect de la loi. Mais si la sensibilité, comme le pensentl a plupart, est toujours liée à un élément représentatif, cela nous fortifie dans l'idée que l'on agit sur la sensibilité au moyen de la représentation. Cependant on a élevé contre cette idée des protestations nettes. Car n'est-il pas bien connu que nous savons souvent ce qui est juste sans en avoir pour cela le sentiment et en tous cas sans l'accomplir ? Mais il reste à voir dans quelles circonstances la connaissance influe sur la sensibilité et la volonté et dans quelles circonstances cette influence n'a pas lieu. Reste la possibilité que la connaissance n'agit que sous une forme intuitive sur la sensibilité et la volonté ; que l'homme coupable d'une faute sait bien qu'il agit mal mais ne peut maintenir cette notion suffisamment *actuelle*. En ce cas la représentation intuitive serait d'une haute importance.

On pourrait dire peut-être que d'une façon générale ce qu'il y a de déplorable dans la vie de l'individu comme dans celle de l'humanité provient de l'incapacité de vivre avec le regard intuitif. C'est l'oubli, — pris dans ce sens, — qui travaille à détruire la vie. Tout le mal *se laisse oublier*. Les injustices séculaires s'enracinent parce que nous les oublions; parce qu'il faudrait un effort excessif pour secouer notre sommeil et ouvrir nos yeux si grands que nous puissions maintenir actuelle la représentation de ces maux. Nous nous y accoutumons, comme on dit. Mais je ne puis pas m'étendre ici sur ce sujet plus longuement que je ne l'ai fait déjà dans une étude sur *Peer Gynt* [1] ; on me

1. Hans Larsson, *Studier och meditationer*.

permettra d'y renvoyer. L'oubli au point de vue intuitif, c'est précisément le sens du mythe de « Böjgen » présenté par Ibsen dans ce drame.

Mais ce n'était pas seulement à titre de moyen que je voulais inspirer du respect pour la représentation intuitive. Car, après tout, cette distinction que nous établissons entre diverses facultés de l'âme est une abstraction. Et quand nous nous amusons à proclamer que l'une est supérieure, plus utile, et que les autres sont des moyens par rapport à elle, nous faisons de cette abstraction une erreur. Toutes ces facultés sont également des buts en elles-mêmes.

Si la représentation intuitive n'est pas reconnue de tous comme un but en soi, comme une nécessité immédiate, ce fait s'explique assez bien. Le besoin peut exister tout en étant caché par d'autres besoins. Lorsque Faust court « de jouissance en jouissance », c'est au fond à autre chose qu'il aspire. Chez la plupart des hommes les besoins théorétiques ne sont pas compris. Et pourtant beaucoup de philosophes, comme on le sait, et les plus éminents, les ont considérés comme des besoins vitaux d'importance centrale. Derrière tout désir Platon apercevait comme aspiration dernière celle de contempler les idées. Spinoza voyait le but de notre évolution dans la *scientia intuitiva*, où la volonté elle aussi parvenait à sa vraie nature. Ou bien adressons-nous à notre philosophe suédois Boström : d'après lui l'idée d'homme a pour contenu toutes les autres idées et sa tâche est de les actualiser. Devenir actuel au point de vue théorétique, c'est le but, et le but pratique s'y trouve impliqué. Il est vrai de dire que tous ces philosophes ne croient pas que nous puissions maintenir notre contenu d'idées intuitivement actuel. Et du reste en les citant j'ai seulement voulu nous familiariser avec l'idée que la compréhension théorétique peut être un but par elle-même.

Or cette façon de voir caractérise les philosophes qui ont admis une connaissance intuitive : la vertu coïncide avec cette connaissance. Et cela ne peut être un simple accident. Il en est ainsi parce que la vie théorétique intuitive signifie la vie dans toute sa plénitude, avec sensibilité fraîche et volonté robuste. C'est l'actualité d'une façon générale.

Maintenant la question est de savoir si ce besoin d'actualité ne se trouve pas au fond de tous les autres besoins que nous connaissons. Ce qu'on appelle « vivre pleinement », « être soi-même », c'est-à-dire s'actualiser soi-même avec toutes ses possibilités, et d'autres expressions analogues qu'on emploie pour désigner notre besoin vital essentiel, signifient toutes la même chose. Il est remarquable que nos écrivains voient rarement ce besoin. Avec plus de réflexion ils découvriraient qu'au fond leurs personnalités sont mues par lui, cependant qu'ils poursuivent tant d'autres choses : la richesse, le dévouement, la vie ardente, — c'est-à-dire précisément la plénitude de vie, l'actualité.

En ce qui concerne le but général de la vie, je me rallie donc à ceux qui le voient dans l'actualisation. Quand je considère une existence, — celle d'un individu ou celle de l'humanité, ou celle d'un être en général, il me paraît qu'au cours de sa pérégrination l'être vivant n'a cessé de lutter contre la léthargie, contre l'oubli. Mais ceux qui sont le plus dominés par la force adverse ne remarquent pas qu'ils oublient. Ils sont pour ainsi dire victimes d'un enchantement ; ils oublient l'oubli lui-même.

Ce à quoi les êtres aspirent du plus profond d'eux-mêmes, c'est *la vie*. Depuis l'aurore des temps ce désir a cherché, tâtonné, lutté pour obtenir la victoire. Au début il a cherché en aveugle. Sur les globes morts qui roulaient dans l'espace la vie naissait, mais ense-

velie. Les être se mouvaient dans la matière, pullulaient dans les eaux, dans la terre, dans l'air, mais leurs yeux étaient encore fermés. Leurs sens n'étaient pas encore formés. Ils avaient une conscience, mais celle de l'instant présent. Leur mémoire ne dépassait pas la seconde précédente. Ils étaient assoupis; mais cependant ils luttaient, animés de désir, se tournant vers le côté où ils espéraient trouver la chaleur et le bien-être. Au cours des siècles innombrables les êtres ont peu à peu ouvert les yeux. Ils se sont éveillés et ont regardé le monde en face. Et il me semble que c'était là le but de leurs longs efforts : soulever la tête au-dessus des eaux. Tel est encore le but de nos efforts et de nos luttes. Nous luttons encore. Et nous sommeillons encore. Ne sommes-nous pas toujours, dans l'ensemble, des monades qui glissent, rêvent et cherchent ? Seulement nous ne le remarquons pas toujours, car nous ne sommes pas toujours assez éveillés pour constater que nous rêvons. Dans la plupart de nos moments nous vivons une toute petite vie comparable à celle du protozoaire dans sa goutte d'eau. Nous nous estimons fort éveillés dans notre petit monde, mais notre animation n'est-elle pas précisément notre sommeil, à savoir notre oubli ?

C'est ce besoin d'actualité auquel, selon moi, la poésie donne satisfaction.

VIII

Nous avons observé dans ce qui précède la différence entre la compréhension intuitive et la compréhension discursive dans la perception par les sens et dans la

reproduction des souvenirs. Il resterait à considérer également tous les autres actes théorétiques du même point de vue, et en particulier l'imagination et la formation des concepts. Mais je n'ai ni le dessein ni la force de donner ici une psychologie de l'intuition. Ce qui vient d'être dit doit suffire à se représenter la distinction en question, telle que je la conçois. Mon sujet étant la logique de la poésie, je n'ai plus que quelques mots à ajouter sur les rapports de la faculté intuitive avec la faculté logique.

J'entends par faculté logique la faculté de jugement. Or un jugement a lieu quand une relation entre des représentations est affirmée ou niée, c'est-à-dire est désignée comme vraie ou fausse par rapport à quelque chose d'absolument ou de relativement vrai. La formation des concepts et le raisonnement sont des opérations auxiliaires du jugement.

Ni la représentation intuitive ni la représentation discursive ne sont en elles-mêmes logiques ou illogiques ; toutes deux peuvent être aussi bien l'un que l'autre.

S'il est démontré que la poésie satisfait notre besoin d'une vie intuitivement théorétique, il ne s'ensuivra donc pas immédiatement qu'elle a une valeur logique. On devrait donc, pour être rigoureux, établir le compte spécial de ce que la poésie fournit à l'un à l'autre point de vue ; mais la clarté intuitive et la clarté logique se tiennent si intimement qu'une distinction perpétuelle entre les deux points de vue n'est ni pratique ni possible. Je considérerai en premier lieu le travail intuitif de la poésie et je crois qu'au cours de cette étude je pourrai toujours, sans démonstration spéciale, rendre apparent le travail logique.

LE CHOIX DES MOTS

I

La poésie a dans une certaine mesure son vocabulaire particulier. Il y a certains mots qu'elle a spécialement pris à son service, et d'autres qu'elle n'emploie pas volontiers. Ce fait a été déjà examiné par le linguiste suédois E. H. Tegnér dans une étude sur *la Langue de la Poésie*, qui fut son discours de réception à l'Académie suédoise. Si nous pouvons découvrir la cause de cette prédilection ou de cette aversion pour certains mots, nous pourrons du même coup deviner quelque chose des intentions de la poésie. Et en ce qui nous concerne il s'agira alors de voir dans quelle mesure ces intentions sont théorétiques. Je prendrai pour point de départ l'étude de M. Tegnér et les conclusions auxquelles est parvenu le linguiste. Mais rappelons d'abord un point important.

Le professeur Tegnér n'a pas eu lieu de considérer le vocabulaire de la poésie autrement que dans la mesure où il présente des particularités par comparaison avec celui des autres branches de la littérature. Nous ne pouvons nous limiter de la sorte. Notre enquête porte d'une façon générale sur l'œuvre théorétique que la poésie peut accomplir. Or cette œuvre se

manifeste très clairement, comme je le crois, même dans le choix des mots qui ne sont pas spécialement « poétiques », — et ces mots communs à toute la littérature, poétique ou non, sont les plus nombreux. Le travail théorétique apparaît en effet tout simplement dans le fait que chaque terme est choisi avec un soin extrême qui n'est nécessaire qu'en poésie. Le poète doit mettre la main sur l'expression qu'il faut. Il n'a pas le temps de suppléer par de longues circonlocutions à la justesse et à la force qui manquent au mot isolé. Sa pensée doit travailler avec prestesse et précision. Déjà dans cette tâche élémentaire que peut paraître le choix des mots, nous constatons que le poète est tenu d'obéir aux exigences logiques les plus strictes.

Si l'on y regarde de près, les conditions exigées au point de vue théorétique dans le choix des mots sont au nombre de deux :

1° Il faut que le mot soit *adéquat ;*

2° Et en outre aussi *suggestif* que possible.

En tant que suggestif il a le pouvoir d'amener à la conscience la représentation immédiatement désignée ainsi que d'autres représentations connexes. La représentation immédiatement désignée est le contenu *appellatif* (ou *dénominatif*) du mot ; les représentations accessoires survenues par association forment son contenu *associatif*. Le mot désigne, dénomme appellativement un certain objet ou un groupe d'objets. Associativement, il évoque dans la conscience diverses représentations qui, au point de vue appellatif, n'ont rien d'essentiel. Par exemple, *coursier*, *cheval* et *rosse* ont la même valeur appellative, mais un contenu associatif très différent. Comme le dit M. Tegnér, ils rendent le même son fondamental, mais n'ont pas les mêmes harmoniques.

De ces deux exigences théorétiques, il n'y en a qu'une qui soit immédiatement logique. On doit reconnaître que la logique est satisfaite pourvu seulement que le mot soit appellativement adéquat. Il importe fort peu à la logique qu'une idée ou notion soit rendue par un mot ou par plusieurs, exprimée avec talent ou grossièrement, avec vivacité et vigueur ou mollement et faiblement. Le souci des associations paraît plus utile à l'ornement du style, à la force et à la beauté poétiques qu'à la clarté logique. Dans cette opinion le logicien strict serait absolument inattaquable, si le contenu associatif des mots ne contribuait en aucune façon à déterminer leur valeur appellative. Mais la vérité est qu'il y contribue. Les nuances accessoires, les harmoniques déterminent le mot en un certain sens, de sorte qu'en fait il ne convient pas à tout ce qu'il devrait rigoureusement désigner. C'est ce qui distingue entre eux les synonymes. Si nous feuilletons un dictionnaire, nous voyons que le mot *courtois* signifie : poli, bien élevé, affable; et il est vrai que ce mot signifie tout cela, et pourtant il a en plus une valeur spécifique qui ne ressort pas des synonymes indiqués. Par suite on ne saurait, même au point de vue logique, considérer les nuances accessoires comme peu essentielles. Parmi plusieurs synonymes il n'y a généralement qu'un terme qui convienne à chaque cas particulier; les autres évoquent d'autres représentations que celles que nous avons en vue, désignent autre chose que ce que pense celui qui parle, et par suite sont loin d'être appellativement adéquats. Les nuances ont une telle valeur que celui qui ne les sent pas est obligé de s'exprimer non seulement d'une façon logiquement inadéquate, mais parfois même, si j'ose dire, d'une façon mensongère. Quand on fait le portrait d'un personnage, soit dans un livre, soit dans la conversation,

on encourt souvent une grande responsabilité si l'on ne surveille pas le choix des nuances. En ce cas un mot impropre peut impliquer une calomnie.

Or on constate aisément que dans le choix des mots le poète est particulièrement attentif aux sons accessoires, aux nuances, — précisément afin de s'exprimer d'une manière adéquate. Les mots *chuchotement*, *susurrement*, *bruissement* ne sont pas pour lui identiques ou à peu près : il perçoit non seulement le sens spécial à chacun d'eux, mais la valeur que donne à chacun son harmonie spéciale ; il se rend compte de l'effet produit par la voyelle claire *i* au milieu du troisième mot, et du caractère imprimé au mot qui précède par la combinaison des sifflantes et de la voyelle *u*. Chaque langue possède ainsi des mots évocateurs qui n'ont d'équivalents dans aucune autre langue. Le verbe danois *risle* (gazouiller, en parlant d'un ruisseau) est sans correspondant exact en suédois. Au danois *drysse* (répandre, saupoudrer, joncher) il ne me paraît pas qu'on puisse substituer le suédois *dröso*, qui est du reste beaucoup moins usité. Il n'arrive pas toujours nécessairement qu'une forme d'un mot convienne parce qu'une autre forme produit l'effet voulu. Ainsi le verbe suédois *klinga* (tinter) s'adapte fort bien au chant argentin de l'alouette ; mais en est-il de même du parfait défini du même verbe, qui est *klang*? Un poète suédois me paraît avoir manqué en partie son effet en employant cet aoriste dans des vers où il évoquait précisément la chanson de l'alouette ; c'est au reste le seul point critiquable de la belle poésie de M. Gellerstedt à laquelle je fais allusion ; mais il est sûr que l'alouette chante en *i* et non pas *a*. Nous reviendrons plus loin sur ces sortes d'analogies.

Que le poète rende des nuances de son et de couleur ou d'humeur, d'impressions, de caractères, il s'efforce

d'être adéquat. Si l'on compare le portrait d'un personnage dans une œuvre littéraire et le portrait du même personnage dans un travail historique, scientifique, on trouvera généralement que ce dernier est moins juste et moins exact que l'autre. Que si un historien ou un critique veut dessiner d'un façon adéquate une individualité, il est obligé lui aussi d'écouter de plus près et de noter avec plus d'attention les sons accessoires que rendent les mots.

Je suis donc d'accord avec M. Tegnér pour penser que le poète a besoin d'avoir l'oreille fine pour entendre ces nuances, ces harmoniques. J'ajouterai simplement pour mon compte, en y insistant, qu'il s'agit ici d'une oreille logique, — si l'on peut ainsi dire, — d'un discernement logique.

II

Nous allons voir maintenant dans quelle mesure des exigences théorétiques de ce genre expliquent la prédilection ou l'aversion de la poésie pour certains mots.

1. La liste des mots « poétiques » s'est considérablement restreinte en français depuis le jour où Victor Hugo proclama qu'il fallait dire en vers un *cheval* et non un *coursier*. Il n'y en a pas moins, aujourd'hui encore, un vocabulaire poétique : ainsi des mots comme *expirer*, *aube*, *onde*, *nues*, *clément* ont un caractère plus poétique que *mourir*, *point du jour*, *eau*, *nuages*, *généreux*, qui appartiennent au langage courant. Pourquoi cela ?

On constate sans difficulté, en comparant les deux éléments des couples ainsi formés qu'ils entraînent

avec eux des représentations accessoires tout à fait différentes ; ainsi l'on voit du premier coup que « l'aube » a une autre couleur que « le point du jour », qu'un *esquif* évoque d'autres images qu'un *canot* ou une *barque*, de même qu'autrefois un *coursier* n'avait pas la même allure qu'un vulgaire cheval. Le poète, en s'emparant de ces mots, met la main sur tout un complexe de représentations qui se trouvaient déjà groupées dans la conscience de tous. Une portion importante du tableau est déjà faite, rien que par le choix du mot qu'il fallait. Il est clair que le poète, en opérant un choix judicieux entre des synonymes de ce genre, satisfait à la fois aux exigences de la justesse logique et à celles de la puissance associative et de la synthèse. Mais la question est de savoir pourquoi précisément l'un des mots synonymes est, d'un façon générale, plus poétique que l'autre. La réponse la plus naturelle est évidemment celle que M. Tegnér a déjà donnée : les expressions de la série « prosaïque » ont quelque chose de plus trivial que les autres. Elles dirigent notre pensée vers des objets non poétiques. Cette trivialité peut être, selon moi ou bien surtout négative : le mot manque d'associations, il est usé, exsangue ; ou bien surtout positive : le mot entraîne des associations qui troublent la synthèse poétique.

2. Les adverbes de temps *naguère*, *antan*, *jadis*, ont quelque chose de plus poétique qu'*autrefois*, de même que « nous *entrâmes* » rend un autre son que « nous *sommes entrés* ». Après avoir fait quelques constatations de ce genre pour la langue suédoise, M. Tegnér cherche avec raison l'explication de ce fait dans l'archaïsme des expressions considérées et rappelle notre tendance bien connue à idéaliser le passé. Je considère à mon tour que cette tendance a sa raison dans le fait que le passé se libère dans notre mémoire de circon-

stances accessoires triviales. Si nous nous replaçons par la pensée dans une situation quelconque de notre existence, nous ne nous souvenons pas si par hasard un soulier nous faisait mal à ce moment-là. De même la vie des siècles passés est libre des mille mesquineries de l'existence. Dans l'histoire tout vit; on n'y somnole point. Toute cette fatigue, cet ennui qui accompagnaient la vie, — sous forme de rhumes de cerveau et de malaises, de manque de vigueur corporelle et intellectuelle, d'indifférence, d'inaction, — tout cela est dissipé, évanoui. C'est pourquoi la vie a toujours de la fraîcheur quand elle est entrée dans le passé. Et voilà pourquoi ce qui est vieux est poétique. Mais il y a encore une autre raison à cela. Lorsqu'un mot est archaïque, cela signifie aussi qu'il est peu usité. Il n'est pas usé par la conversation quotidienne, il n'est pas trivial. — On peut appliquer à peu près la même explication à certaines expressions que la langue religieuse a maintenues par tradition : la *Cène*, le *pinacle*, etc.

3. De même que le poète aime ce qui est archaïque, il recherche aussi volontiers les innovations verbales. Cela prouve tout simplement que ce n'est pas l'archaïsme en soi ni la nouveauté en soi qui rendent un mot poétique. Mais le mot nouveau a cela de commun avec le vieux mot qu'il n'est pas rebattu, banal. Et nous voyons que c'est toujours la trivialité que la poésie évite.

4. La poésie aime ce qui est exotique : la *pourpre*, l'*azur*, la *chlamyde*, un *pallium*, une *sylphide*, etc. M. Tegnér voit dans l'emploi des mots étrangers et savants un procédé plutôt mécanique qui a pourtant une certain action poétique. Évidemment cela tient à ce que des mots de ce genre apportent avec eux des représentations accessoires indéterminées, évoquent toute sorte de splendeurs, — et nous enlèvent à ce monde mesquin où nous vivons.

5. Mais d'autre part le poète aimera aussi les mots de terroir. Il sera puriste. Il protestera contre les « escholiers limousins ». Malherbe, dans une boutade célèbre, prétendait avoir pour maîtres de langage les crocheteurs du Port-au-Foin. Pour désigner un descendant, ou rejeton, l'écrivain suédois emploiera le mot indigène *ättling* plutôt que le mot savant *descendent*, d'origine latine, et le terme indigène *doft* (parfum) de préférence au mot d'emprunt français *parfym*. Le sapin national n'a pas un bruissement moins émouvant que le palmier. Pourquoi ? Ici encore est appliquée la loi qui veut qu'on évite la trivialité. Un mot comme *descendent* a pour un Suédois un arrière-goût scientifique : il ne conduit pas tant la pensée vers de nobles tableaux généalogiques que vers des théories biologiques. Et quant au *parfym*, c'est ou bien un article de commerce ou bien un parfum de boudoir. En général les mots étrangers, en particulier ceux de l'industrie et du commerce, ne sont pas entrés en relation avec notre vie sensitive. Mais, comme nous l'avons vu, le fait d'être exotique ou indigène ne signifie rien en lui-même, pourvu que nous soyons tenus à distance du trivial, que celui-ci soit représenté par le *tramway* (mot anglais) ou par le *chemin de fer* (expression indigène).

Il semble donc que nous ayons condensé dans le terme et la notion de *trivialité* tout ce que fuit la poésie. Demandons-nous maintenant si nous avons vraiment trouvé là le principe suprême du choix des mots par le poète.

Qu'est-ce que la trivialité ? Je n'ai pas voulu parler de la « banalité de la vie quotidienne », car il arrive qu'on appelle « banales » des choses qui peuvent avoir de la grâce et un charme intime. La vie quotidienne peut devenir poétique ; mais il paraît contradictoire que la trivialité le devienne jamais.

Et pourtant ce dernier cas peut se produire, en un certain sens. Tout d'abord le trivial peut perdre sa trivialité négative. Une chose à laquelle nous sommes si accoutumés qu'elle ne nous touche plus peut subitement être conçue de telle sorte qu'elle reprend sa fraîcheur première. Un mot usé peut retrouver son caractère : par exemple le mot *mendiant*, qu'on peut qualifier de prosaïque en face du *chemineau*, qui a reçu une empreinte poétique du fait de sa nouveauté et du drame célèbre de M. Jean Richepin. Par cela même qu'on l'oppose au chemineau, le mendiant prend aussi un caractère. Mais on peut craindre que les mots prosaïques, aussitôt que l'on réfléchit à leur contenu, ne prennent une trivialité positive qui les rende encore moins utilisables en poésie. Cela peut arriver, en effet, mais il n'est pas nécessaire que cela arrive.

Nous touchons ici à une des questions fondamentales de l'esthétique, celle de la position de la poésie vis-à-vis du laid, ou de ce qui est moins beau. Mon opinion sur ce point est la suivante : l'émotion de l'artiste, telle qu'il l'incorpore à son œuvre, doit toujours être belle, mais il n'est pas nécessaire que ce qu'il décrit soit beau. L'œil du Christ est beau, même quand il considère le péché. Et l'œuvre d'art n'est pas seulement un objet, mais aussi un sujet, un œil où se reflète ce qui a été vu. Cet œil lui-même n'est pas décrit ni dessiné. Il ne se trouve pas non plus dans les œuvres d'art qui, n'étant pas sincères, ne sont pas des œuvres d'art authentiques. Mais il existe dans les vraies œuvres d'art. On n'a pas besoin de lire beaucoup de lignes de Tourguénief pour apercevoir cet œil ou plus exactement pour voir soi-même avec ce grand œil calme et mélancolique. C'est le sujet, son âme, son émotion, sa façon de voir qui doivent posséder de la beauté et en répandre. Cette condition est indispensable. Si un

artiste voit quelque chose de disharmonieux et n'est pas encore parvenu à le transformer dans son âme de façon à rétablir l'harmonie, il doit se taire et attendre : ce qu'il nous donnerait serait laid. Il faut que l'artiste se libère ; — pas de telle sorte qu'il éloigne ce qui cause la discordance, mais de telle sorte qu'il nous élève au-dessus de l'objet discordant.

Il faut triompher de ce qui résiste à cette opération. En admettant que la victoire soit complète, l'émotion est d'autant plus élevée que la résistance a été plus considérable. Il est plus facile de rendre poétique le chemineau que le voyou, le « mendigot ». Et pourtant celui-ci peut le devenir, comme on pourrait le prouver par certaines poésies, de Fröding par exemple. Dans les émotions les plus élevées de l'homme il y a quelque chose d'impérieux et d'âpre qui ne regarde pas aux mots. Le grand poète établit si fortement son émotion que celle-ci supporte même ce qui autrement semblerait trivial. Il y a des moments où il paraîtrait mesquin et ridicule d'éviter la trivialité. A la minute où un homme meurt il peut être niais, peut-être même choquant, de parler de « sablier » ; un pareil moment est assez grave par lui-même pour être mesuré tout simplement par une montre [1].

Il existe naturellement des mots que la poésie, dans certains de ses genres, ne saurait guère digérer. Mais

1. J'ai des raisons pour attirer spécialement l'attention sur les lignes qui précèdent et qui expriment les tendances de mon livre. Mon intention n'est pas en réalité de recommander l'emploi en poésie de certains mots solennels comme « coursier », « cavale » ou « sablier » : j'ai voulu analyser leur effet poétique, mais je considère au reste que cet effet est le plus souvent obtenu à bon compte. Voir en outre mon *Intuition* (1892), p. 37. — Je prie également le lecteur de bien comprendre la façon dont je pose la question. Je ne demande pas : quels mots possèdent, — à différentes époques, dans différents styles, à des degrés différents de culture, — une résonance poétique ? Je demande : dans la mesure où un mot a, pour tous ou pour quelques-uns, une résonance poétique, — à quoi tient ce phénomène ?

vis-à-vis de la majorité des mots considérés comme peu poétiques, la tâche de la poésie n'est pas de les éviter mais de les vaincre.

Si cela est vrai, il en résulterait que nous n'avons pas découvert dans la loi de la trivialité la norme suprême du choix des mots par la poésie ; et en effet, cette norme ne résiste pas toujours à l'expérience. Cependant notre conclusion est en réalité que le trivial peut cesser d'être trivial. Il doit donc demeurer établi que le trivial, comme tel, ne peut être poétique. Analysons pourtant de plus près la notion de trivialité. Que contient-elle d'essentiel ? Qu'y a-t-il là d'incurablement hostile à la poésie ? Et pour ne pas perdre de vue notre question primordiale, le trivial présente-t-il quelque défaut au point de vue théorétique ?

Le trivial, c'est ce qui est loin du centre de la vie. Par centre de la vie, j'entends le sens général, le but d'ensemble de la vie. Par rapport à ce but, nous pouvons vivre centralement ou à la périphérie. C'est pourquoi il y a des moments grands et petits, beaux et triviaux. Mais je veux ajouter maintenant que ce ne sont pas les choses, les occupations en elles-mêmes qui sont triviales, bien que pour la commodité du langage nous soyons obligés de nous exprimer parfois ainsi, mais c'est notre vie qui peut être triviale, c'est nous-mêmes qui le sommes. Le mesquin n'est pas mesquin en soi. Nous n'avons pas besoin de nous occuper des grandes questions de la vie pour vivre tout près de ses fins essentielles. Nous pouvons vivre centralement, précisément en nous adressant à ce qui est petit. En vivant d'une façon dispersée et distraite, on vit d'une façon périphérique. Se concentrer, c'est vivre centralement. S'arrêter, écouter la vie à certains moments, c'est connaître le point central, même si l'on se tient silencieux devant ce qui est petit.

Voyez-vous cet oiseau qui voltige parmi le feuillage ? Vous le voyez, mais vous ne pouvez vous maîtriser, retenir votre âme qui suit le vol de l'oiseau. Le cortège du printemps défile de la sorte devant vos yeux. La vie glisse et s'en va au loin, tout au loin, et chaque moment qui s'écoule vous apporte quelque chose qui ne repassera plus devant vous, — mais vous n'avez pas la force de le regarder en face. Ce qu'il y a de curieux, c'est que vous le voulez bien, mais vous ne le pouvez pas. Car vous n'êtes pas pressé, et vous ne demanderiez pas mieux que de vous attarder. Mais qu'est-ce donc que s'arrêter ? C'est faire attention. C'est tout d'abord fixer son regard sur un point. Mais cela suffit-il ? Admettons que vous fassiez un effort pour considérer attentivement cet oiseau : vous constatez qu'il a du blanc sur les ailes, une bande gris-bleu, etc., autrement dit des particularités a + b + c... Est-ce cela que vous voulez ? Nullement. Vous n'êtes pas encore à l'état d'arrêt. Vous sentez encore que la vie vous entraîne sans que vous puissiez la saisir et la comprendre. Car, remarquez-le bien, ce n'est pas l'oiseau que vous voulez voir, mais l'oiseau en tant que partie composante dans le reste du monde, dans l'air, dans le feuillage, l'oiseau dans le cortège de fête de la vie. Vous voulez concentrer l'univers dans ce petit être. Mais voici que vous vous êtes arrêté : à cet instant il régnait sous le feuillage un tel silence qu'on eût dit que toutes choses étaient au repos. Mais précisément alors rien n'était au repos. C'est alors que vous avez senti le flot de la vie s'écouler et que votre pensée a parcouru votre univers, silencieuse et rapide comme seule peut l'être la pensée quand elle voyage.

On comprend aisément qu'en s'adonnant à la contemplation de quelque chose qui paraît petit et périphérique on puisse parvenir par la concentration de

soi-même à une vue totale de l'existence et vivre centralement. D'autre part on peut être distrait et épars tout en s'occupant de grandes choses. L'effort cérébral n'est pas en lui-même la vie centrale; mais, comme tout travail, il peut servir à y conduire. Brusquement on sort des broussailles de la pensée et l'on se trouve en présence d'une perspective. Le travailleur manuel, quand il revient la pioche sur l'épaule le samedi soir, peut vivre aussi centralement que le savant professeur qui essuie sa plume après nous avoir renseigné sur le libre arbitre. Le travail n'est pas en lui-même et nécessairement central, mais il peut évidemment l'être, c'est-à-dire être autre chose qu'un chemin conduisant vers le centre. Mais dans les moments où il nous empêche de nous concentrer, alors il est trivial en ce sens qu'il ne se concilie pas bien avec la poésie.

Ce qui rend le trivial non poétique c'est donc, semble-t-il, qu'il nous fait tomber à un niveau où nous ne pouvons pas voir la vie d'une façon large. Il entrave la synthèse intuitive de la vie. Son vice est de nature théorétique. Mais si l'on surmonte le trivial, de façon à rétablir la synthèse intuitive, il cesse d'être le trivial. La loi de la trivialité n'est pas la loi suprême qui régit le choix des mots en poésie, mais c'est la loi de synthèse qui paraît bien être celle-là.

Je me trouve ainsi amené à passer à un groupe de mots et d'expressions dont je puis, après ce qui vient d'être dit, tenter d'expliquer le caractère non poétique; ce sont :

6. Les termes « servant à la réflexion qui examine et critique ». « Le poète dira plutôt *mon frère* que mon *demi-frère*, plutôt *blanc* que *blanchâtre* ». Il « a rarement dans son vocabulaire des expressions telles que *comparativement*, *en quelque façon*, *à peu près*, *tout bien considéré* ». Il emploie le superlatif plutôt que le

comparatif, et ne compte en général qu'en chiffres ronds. (Cf. Tegnér, *op. cit.*, p. 52.)

Il est évident que la circonspection critique ne convient pas en poésie et que l'émotion s'enfuit pendant que s'exerce cette qualité intellectuelle, excellente en soi. « Comme la nature, d'une façon générale, est belle ! » s'écrie un négociant dans le *Voyage au Harz* de Henri Heine; que le lecteur décide si un tel marchandage se concilie avec l'émotion lyrique.

A première vue on est tenté de penser que ce ne peut guère être pour quelque raison théorétique de prudence que la poésie évite des mots de ce genre. Au contraire, elle sacrifie, semble-t-il, les exigences théorétiques afin d'obtenir l'émotion. Cela est vrai. Mais elle procède ainsi pour satisfaire d'autant mieux à d'autres exigences de nature théorétique.

Il n'y a pas de doute que c'est précisément un tact *logique* qui nous empêche parfois de donner des détails précis, même quand nous les connaissons parfaitement. On dira plutôt qu'il y avait à une réception de quarante à cinquante personnes, même si l'on sait qu'il y en avait exactement quarante-sept. Même dans un examen, où il s'agit pourtant de montrer sa science, un candidat pourra fort bien éviter d'accorder trop d'attention à un détail, sur lequel il est cependant très renseigné : cela pourrait paraître puéril. En fait nous voyons là la faculté logique en train d'accomplir une de ses missions les plus importantes : séparer l'essentiel de l'accessoire.

C'est ce tact purement logique qui fait que la poésie touche avec un certain dédain supérieur les détails secondaires. Ils ne feraient que troubler. Quand le poète a rassemblé les faits de façon à en avoir une vue d'ensemble, il sortirait de son rôle et descendrait sur un tout autre plan s'il lui fallait fixer son attention

sur un détail. Cela ne veut pas dire qu'il ait examiné les détails avec négligence, mais cette étude a été une opération préalable, antérieure. Un prédicateur n'ira pas troubler la méditation et le recueillement de ses auditeurs en se lançant dans une discussion savante ; mais il peut fort bien avoir discuté dans son esprit les points en question jusqu'à ce qu'il soit arrivé à la clarté. « Il y a eu des hommes », dit quelque part Thomas a Kempis, « qui se sont unis par les vœux mutuels les plus rigoureux, » etc. L'auteur ne prononce pas le mot « moines », parce que ce serait accorder à un objet plus d'attention qu'il ne convient d'en disposer dans une heure d'édification.

Le style précieux pèche contre ce tact. On admire peut-être chaque expression prise à part, mais l'ensemble est sans beauté. Plus le style est élégant, plus l'auteur se rapetisse. Il ne peut vraiment être sublime, parmi tous ces regards de côté qu'il adresse aux mots. L'instinct le plus simple nous dit cela. Dans un des moments de la réalité qui ont une signification tant soit peu sérieuse, il est ridicule qu'un homme ait le temps de trouver des expressions aussi ingénieuses.

Mais on peut appliquer aux termes dont nous traitons ici la remarque que nous avons faite plus haut sur les mots rebelles à la poésie : plus la poésie est puissante, plus elle les admet facilement. Une œuvre poétique peut être conçue de telle sorte que l'émotion qu'elle doit éveiller ne supporte rien de prosaïque ; mais mieux vaut pouvoir admettre cette prose sans que l'émotion s'en trouve diminuée. Le *Don Juan* de Byron est admirable à ce point de vue. Le ton de l'œuvre est tel que l'auteur peut y parler de tout ce qu'il veut. L'émotion la plus pénétrante alterne avec des réflexions sur les sujets les plus banals, mais elle n'en subit aucun dommage ; on dirait qu'elle se repose,

et quand revient la vague d'harmonie, elle en vibre avec d'autant plus de force. Il en est ainsi de la *Divine Comédie* de Dante : l'auteur se présente à nous chargé d'une mélancolie grave et calme, qui tâtonne pour ainsi dire et qui cherche, d'une tristesse qui contemple, qui rêve et qui réfléchit tout à la fois. Le rythme tranquille de cette poésie permet à la réflexion de faire de longs circuits sans que l'émotion générale, pleine de noblesse et d'élévation, s'en trouve atteinte.

J'ose croire que la conclusion à laquelle est arrivé M. Tegnér dans l'étude précitée confirme mon opinion, à savoir que dans le choix des mots la poésie est conduite, — entre autres motifs, il est vrai, — par des motifs de caractère théorétique.

III

Ces études sur la technique de la poésie ont avant tout un but méthodologique, et je vais essayer de les accompagner d'applications à la méthode scientifique d'une part et à la méthode pédagogique d'autre part.

Je crois pouvoir affirmer que les exigences relatives au choix des mots doivent être rendues plus sévères aussi bien dans la science que dans la pédagogie et que nous avons beaucoup à apprendre de la poésie.

Pensons d'abord à la science; et, jusqu'à nouvel ordre, à la science dont j'ai le mieux médité la méthode, c'est-à-dire la philosophie.

J'ai déjà eu occasion (V. *Intuition*, en particulier p. 47) d'insister sur la nécessité de nuancer les notions avec plus de netteté. L'éthique notamment s'occupe de certaines notions indéterminées telles que pitié,

amour, etc., sans indiquer avec exactitude de quelle nuance de ces sentiments il s'agit. Par exemple, dans les discussions au sujet de Nietzsche on parle volontiers de pitié. Je ne puis m'empêcher de trouver que le débat gagnerait beaucoup en clarté si l'on se rendait mieux compte de ce que l'on entend par la pitié. Car on peut entendre par là des états d'âme bien différents. Pensons aux personnes que nous connaissons et représentons-nous ces personnes éprouvant de la pitié pour quelqu'un : nous aurons découvert bientôt beaucoup d'espèces de pitié ; presque chaque personne a la sienne ; et nous nous passerions bien volontiers de la plupart de ces espèces de pitié, tandis que d'autres appartiennent aux sentiments les plus élevés et les plus précieux de l'humanité. Il me semble dès lors que la discussion ne peut conduire à aucun résultat si l'on persiste à traiter toutes les variétés de pitié sous une même dénomination. On ne saurait les mettre dans le même sac, comme on dit familièrement. Nietzsche a lieu, dans une certaine mesure, de s'en prendre à lui-même s'il a été mal interprété sur ce point. Je crois qu'il a laissé le mot dominer la pensée et n'a pas remarqué que sous le même terme il avait affaire à des états d'âme extrêmement divers. Et c'est pourquoi il a récolté l'ivraie avec le froment.

Cependant nous avons ici à faire face à une objection qui a été posée en fait par M. H. Höffding dans une étude sur *la Philosophie considérée comme art*, où le philosophe danois a également parlé de mon essai sur *l'Intuition*. M. Höffding estime que la science ne peut suivre les nuances jusqu'à l'individualité. Ce soin revient à la « philosophie artiste » en tant que sagesse de la vie pratique. Voici ce que je répondrai à cette objection.

Les diverses formes que la pitié, par exemple, prend

chez divers individus ne doivent pas être considérées comme des *exemplaires*, mais comme des *espèces*. La science, il est vrai, n'a pas à s'occuper des exemplaires particuliers, mais elle a à déterminer les espèces. Si nous imaginons dix personnes qui éprouvent la pitié chacune à sa manière, nous avons là dix espèces ou, si l'on veut, dix variétés de pitié. Si une de ces dix personnes éprouve la pitié aujourd'hui, demain et en dix cas différents tout à fait de la même façon, nous avons affaire à dix exemplaires différents d'une même espèce ; et il en serait de même si l'on pouvait se représenter différentes personnes éprouvant de la pitié d'une façon exactement semblable.

J'établis très sérieusement une comparaison entre la description des états d'âme et la description des plantes. Notre flore psychique est peut-être encore très peu décrite et classée. Peut-être n'a-t-elle pas eu son Linné. Je ne veux pas dire que la pyschologie dans son ensemble se trouve actuellement au même niveau que la botanique avant Linné, car sur certains points elle peut être considérée comme une science pleinement moderne. Pour continuer ma comparaison avec la botanique, je rappellerai comment on a établi une distinction entre la botanique générale (structure et vie des plantes, anatomie et physiologie végétales) et la botanique spéciale (formes végétales). La psychologie a des objets qui sont analogues à ceux de la botanique générale, et c'est précisément à ces tâches qu'elle s'est ordinairement consacrée, — savoir à des recherches sur les diverses fonctions de l'âme. Quand on pense à ce que la psychologie a accompli dans ce domaine, il serait tout à fait absurde de la comparer à ce qu'était la botanique avant Linné. Mais pensons à la psychologie qui correspondrait à la botanique spéciale, autrement dit à l'étude des formes psycholo-

giques considérées comme des touts; alors la comparaison n'est peut-être plus aussi déraisonnable. Il en est des formes psychologiques comme des formes végétales et animales : elles présentent également des ressemblances superficielles et accidentelles et des ressemblances essentielles. Deux formes peuvent être rapprochées par suite d'une ressemblance apparente, bien qu'elles soient très éloignées l'une de l'autre à cause d'une dissemblance essentielle. Entre la contrition chrétienne et le remords du coquin qui s'est laissé prendre il y a une certaine analogie, et pourtant ces deux sentiments n'ont rien à faire l'un avec l'autre. En ce cas la dissemblance est si grande qu'elle se fait remarquer tôt ou tard. Mais dans d'autres cas elle peut rester inaperçue même de peuples et d'individus très cultivés; — par exemple en ce qui concerne les types de pitié dont nous avons déjà parlé ; ou encore en ce qui concerne la notion de mensonge, ou bien tous les états d'âme qui forment des degrés dans l'ordre de la clémence, etc. La fierté et l'humilité présentent chacune une échelle de degrés ordonnée de telle sorte que les échelons d'en bas sont aussi éloignés l'un de l'autre que peuvent l'être l'outrecuidance fanfaronne et la basse servilité, tandis que les échelons d'en haut ont peut-être des affinités. Un sentiment en admet un autre et se l'incorpore, par suite de ce processus de complexité croissante qui caractérise partout le perfectionnement des sentiments. Si l'on veut analyser la fierté, on découvrira qu'elle est entremêlée de modestie, de discrétion, de générosité. Nous constatons ainsi qu'en général des états psychologiques de caractère et de valeur différents passent sous une même dénomination. Nous avons conservé le système qui avait été établi autrefois par nos ancêtres. Rompre avec la terminologie reçue, prétendre

par exemple qu'une certaine forme de pitié n'est pas proprement de la pitié, paraît donc absurde à beaucoup de gens, — aussi absurde que de dire que la baleine n'est pas un poisson. Dès lors que cela s'appelle ainsi !

Je crois cependant que nous faisons souvent des distinctions plus pénétrantes que nous n'en avons conscience. Nous comprenons beaucoup de choses dont nous ne nous rendons pas clairement compte. En fait nous savons bien distinguer entre ce qui est authentique et ce qui est l'apparence. Dans la vie quotidienne nous discernons fort bien les cinquante sortes de compassion et nous rendons à chacune la considération qui lui revient. Oui, à condition que nous ne fassions pas de théorie. Car alors nous oublions notre sagesse de moralistes pratiques. C'est donc avant tout dans la science que se fait sentir le défaut de distinctions précises entre les états d'âme. Dans la vie ce défaut n'est pas si grave, et il ne l'est pas non plus dans cette partie de la civilisation écrite qui ressemble le plus à la vie, et qui est la poésie. Si nous comparons les ouvrages d'éthique avec la littérature d'imagination, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer combien dans cette dernière les états d'âme sont plus finement distingués. Comme nous l'avons déjà indiqué, le poète apporte à discerner les nuances de l'âme la même précision, le même soin minutieux qu'à noter les nuances de son et de couleur. Nous trouvons aussi dans la littérature proprement dite une flore psychique dont la richesse est trop négligée par la psychologie et par l'éthique. Cette divergence que nous constatons dans la culture suivant qu'elle se présente dans la vie, dans la littérature et dans la science n'est nullement inexplicable. La vie elle-même est plus riche que la culture telle qu'elle est enfermée dans les discours et les

livres. Des formes de la vie psychique peuvent exister pendant des siècles et des siècles, — nous pourrions dire aussi bien pendant des millénaires, — avant qu'elles deviennent un objet de réflexion. Le poète peut paraître en quelque façon devancer la vie : il représente des formes psychiques qui semblent nouvelles; et cela est vrai : en tant que représentées, exposées, elles sont nouvelles, mais en tant que vécues elles existaient auparavant non seulement dans vie personnelle du poète ou du romancier, mais dans celle de beaucoup d'autres hommes. Le poète, en réalité, arrive quelque peu en retard sur la vie, mais pas si en retard que l'homme de science. Car le poète rend d'une façon moins réfléchie ce qu'il éprouve. Si un poète entreprenait de construire une théorie générale sur quelque sujet, il oublierait le plus souvent ce qu'il a vu comme poète. C'est ce que fait Nietzsche. En tant que poète, Nietzsche sait observer les nuances d'un coup d'œil pénétrant, et l'on pourrait tirer de son œuvre une riche collection de formes psychiques bien dessinées. Mais quand il s'agit pour lui de traiter scientifiquement ses matériaux et d'édifier une théorie, il commet des erreurs. Il est assez poète pour discerner entre les diverses formes de la pitié, mais il n'est pas assez logicien pour découvrir qu'elles ne peuvent par conséquent être traitées comme une seule et même notion.

La constitution d'un herbier psychologique est peut-être une des tâches les plus urgentes de la psychologie. Il faudrait décrire et dénommer. Et pour cette opération on pourrait utiliser la littérature. Je lis par exemple ce qui suit dans un livre suédois récemment paru, *la Comédie du Mariage*, par Gustave de Geijerstam : « Il savait seulement que la vie l'avait conduit à un point où le chagrin et la joie s'aplanissent ou s'unis-

sent, et où le bonheur ou le malheur paraissent petits. L'état où il était parvenu était quelque chose qui n'a pas de nom. » Que peut être un tel état d'âme ? Cela ne ressort pas précisément du passage que nous venons de citer, mais de la marche des événements et de la situation où elle a abouti. Il y a là une impression qui a peut-être été vécue par peu de gens et à laquelle ceux-ci n'ont pas fait attention ; c'est, comme je crois, un de ces états d'âme où les disharmonies peuvent se concilier, les conflits se résoudre, — un de ces états libérateurs qu'un homme peut rencontrer sans pouvoir en faire part à d'autres. Une fois qu'un état de ce genre a été décrit dans un livre, on pourra toujours renvoyer à ce livre. Mais la citation serait trop longue. Il faudra, d'après le livre, donner une courte description de l'état d'âme. Et ce que le livre a souvent donné en bloc, par la simple description des gestes et des actes, le psychologue devra l'analyser. Il aura dans une certaine mesure à décomposer les ingrédients qui entrent dans l'impression susdite. Il fera des comparaisons avec d'autres impressions. En un mot il fera son possible pour distinguer cet état psychique des autres états. Et, si cela se peut, il lui donnera un nom. Je ne considère pas du tout comme impossible que l'on introduise un jour des dénominations en quelque façon analogues à celles que Linné avait choisies, et dans lesquelles le nom de l'espèce serait emprunté à quelque circonstance accessoire, par exemple au livre où elle aura été décrite, au personnage qui l'aura incarnée, etc. Est-ce que nous ne parlons pas déjà de sentiments à la manière de Faust, d'états d'âme à la René, etc. ?

Le meilleur moyen de travailler à cette œuvre serait de procéder à des études comparatives. On pourrait, par exemple, rassembler diverses formes de pitié, d'es-

prit conciliant, d'amour, de haine, d'espérance, etc. On obtiendrait ainsi un genre dans lequel il serait plus facile de classer les espèces. Naturellement on n'aurait pas besoin de botaniser toujours dans la littérature. On a aussi devant soi la vie, et soi-même. En même temps qu'on est en présence d'une forme donnée, on se demande quelles sont les formes apparentées que l'on peut imaginer. Mais la littérature fournirait du moins le meilleur point de départ. C'est la *pyschologie littéraire* qu'il faudrait cultiver.

J'ai voulu dans ce qui précède, en considérant spécialement les méthodes scientifiques de la psychologie et de l'éthique, réclamer une délimitation plus nette des notions. Comme on le voit, mon intention en écrivant mon petit essai sur *l'Intuition* n'était donc pas de demander un relâchement des lois de la logique. J'y ai pris la défense de l'intuition et du mysticisme, mais parce que j'ai vu dans l'intuition, quand elle est pure et authentique, une application à la fois plus fine et plus rigoureuse de la logique. J'ai pensé qu'une méthode empirique appliquée avec plus de finesse nous rapprocherait de la mystique. Car plus nous observons et nuançons avec pénétration, — et cela rentre dans les obligations d'une méthode logique, — plus nous laissons derrière nous les distinctions plus grossières, que l'on peut comprendre avec un certain entraînement. Je n'ai pas la moindre envie de m'exprimer par paradoxes. Autant que je puis m'en rendre compte, tout ce qui a lieu, c'est que la méthode logique, précisément à son point de perfection, peut conduire au mysticisme. En tout cas, c'est un développement de ce genre que j'ai voulu réclamer. Il faut parachever la logique, et non la relâcher.

Jusqu'ici je m'en suis tenu spécialement à la philosophie. Il n'est pas nécessaire d'examiner ici en détail

à combien d'autres sciences peuvent s'appliquer les observations qui ont été faites. Je prétends simplement que dans quelques sciences les notions n'ont pas été déterminées et dénommées avec assez de soin pour servir de base à de véritables jugements, et que dans ces sciences il y aurait avantage à observer de plus près la valeur des mots et, avec l'aide de leurs significations secondaires, à mettre dans l'expression quelque chose de ce souci des nuances qui est exigé en poésie. C'est pour la description des états d'âme que ce soin a été jugé nécessaire. J'oserai donc appliquer ce que j'ai dit à toutes les sciences dans la mesure où elles traitent des états d'âme. Je n'ai pas à me prononcer ici sur le reste.

IV

La pédagogie a les mêmes exigences que l'esthétique. Là aussi il faut que les mots soient adéquats et suggestifs. Là comme en poésie cette dernière qualité a une valeur en soi. Ce que j'ai dit plus haut s'applique également aux deux domaines. En pédagogie aussi on doit faire attention à la catégorie à part que forment les objets de l'observation intérieure. Il est vrai qu'on a cru trouver la panacée pédagogique dans ce qu'on a appelé « la leçon de choses » ou « l'enseignement intuitif ». On veut que l'élève voie et éprouve tout, pour savoir ce que désignent les mots. Mais il était inévitable que l'on songeât principalement à l'observation externe, et c'est ce qui est arrivé en effet. Notre enseignement a fait de très grands progrès pour tout ce qui est objet d'observation extérieure.

Mais il n'en va pas de même de l'enseignement qui porte sur les phénomènes introspectifs. Le maître parle des états d'âme sans pouvoir les désigner avec précision. Le plus souvent il se contente d'un à peu près. Si l'on pouvait introduire la « méthode intuitive » dans ce domaine, c'est-à-dire amener d'autres hommes à l'observation intérieure de leurs propres états d'âme, l'humanité serait transformée. C'est cette idée que J. G. Fichte exposa dans les *Discours à la nation allemande* par lesquels, en 1807-1808, pendant une période douloureuse pour l'Allemagne, il voulait indiquer à sa nation la voie du salut. Mais Fichte nourrissait de trop grands espoirs. Le moyen qu'il avait trouvé était incontestablement le bon, mais la difficulté réside dans l'application. Il en est ainsi de toutes les vraies panacées. La vision introspective est parfois presque impossible à atteindre; et jusqu'ici il n'y a pour l'enseigner aucune méthode, — rien qu'un art. Et cet art consiste pour une partie importante dans l'aptitude à bien choisir ses mots. Peut-être ce qui va suivre donnera-t-il quelques raisons de la conviction où je suis que les lois de la pédagogie sont les mêmes que celles de l'esthétique. En tous cas, en ce qui concerne le choix des mots, un grand bénéfice serait obtenu si le prédicateur ou l'éducateur s'appliquaient à satisfaire aux mêmes conditions qu'exige la poésie dans le choix des termes. Le maître doit lui aussi prêter l'oreille aux nuances des mots.

* * *

Après avoir considéré les conditions exigées dans le choix des mots, nous devons finalement réfléchir que

nous sommes loin de posséder des dénominations pour toutes nos représentations, pour toutes les nuances de son, pour toutes les combinaisons d'odeurs et de sensations gustatives, pour tous les états d'âme. L'art de choisir les mots n'est pas suffisant. C'est pourquoi les autres moyens d'expression de la poésie sont nécessaires : et ce sont des figures de style, des images, le rythme, ce qu'il y a d'immédiatement personnel dans un exposé, la composition de l'ensemble.

LES FIGURES POÉTIQUES

PREMIÈRE PARTIE

I

Sous la dénomination de figures poétiques nous réunissons ici aussi bien les tropes que les figures dans un sens restreint.

Sur le rôle et la valeur des expressions figurées des opinions diverses ont été exprimées. L'une d'elles, qui est certainement très typique, nous est donnée par la définition suivante : « On appelle figures (dans un sens large) certaines expressions qui s'écartent du mode d'exposition habituel et simple et qui servent à donner à l'exposé de l'*animation* et de la *grâce* (Sundén et Modin, *Svensk Stillära* [1], p. 20).

On peut faire plusieurs objections à cette façon de voir. Tout d'abord il n'est pas entièrement vrai que les figures s'écartent du *mode d'exposition habituel*. Seulement, lorsque nous employons des figures, nous n'y pensons pas toujours, à force d'y être habitués. Le cri-

1. « Stylistique suédoise. »

tique qui rend compte d'un livre ne fait pas attention qu'il s'exprime par figures quand il écrit : « l'exposé est clair, intuitif, je dirai même coloré ». Comme on le voit, nous avons ici une gradation. Nous disons qu'une personne a des manières carrées, ou qu'elle a été heurtée dans ses opinions, que le vent hurle, que quelque chose a traversé nos plans, etc., sans observer ce qu'il y a de métaphorique dans des expressions de ce genre. M. Cederschiöld[1] cite un monologue emprunté à un auteur français et où sont dissimulées une multitude de figures. Les figures sont donc d'un emploi fort usuel.

Il est aussi certain qu'elles peuvent être *simples*. Elles sont, dit M. Cederschiöld, « pleinement justifiées comme étant naturelles, car elles peuvent très bien se présenter dans le discours sans art, lorsque des sentiments forts s'emparent de celui qui parle ». (p. 325.) « Il ne faut pas se représenter que l'auteur a l'habitude de choisir ces « figures » pour obtenir une forme plus vivante, plus frappante, et qu'il modifie ainsi et embellit intentionnellement le mode d'expression qui s'est d'abord offert à lui. Ce n'est pas ainsi que les choses se passent d'ordinaire ; et s'il leur arrive parfois de se passer ainsi, la figure sera vraisemblablement assez faible et artificielle ; on remarquera alors que l'auteur n'a pas suivi son propre sentiment, mais imité des modèles, ordinairement des modèles antiques. Mais dans le cas où elles sont justifiées, les figures dites « de rhétorique » sont essentiellement les expressions qui se présentent d'abord à la sensibilité comme plus naturelles que les expressions raisonnables, froides et concises que la prose normale aurait préférées. C'est pourquoi aussi l'expression figurée peut être

1. *Svenskan som skriftspråk* (« Le suédois écrit »), p. 327.

non seulement plus efficace, mais aussi simple et plus naïve que l'expression logique et concise », (p. 330). Et elle l'est en effet. Les modes d'expression figurés sont des procédés que le cœur trouve dans son ingénuité, et ils se découvrent de préférence dans les moments où l'homme pense à tout autre chose qu'à faire parade d'élégance (voir, par exemple la belle lettre du poète Tegnér à Franzén du 13 novembre 1825). Ce sont bien, si l'on veut, des parures et des ornements, mais ils n'en sont pas plus responsables qu'un œil plein d'âme n'est responsable d'être beau. — Nous ne nous occuperons donc plus de cette erreur.

Mais il me paraît que M. Cederschiöld a envisagé trop exclusivement les rapports des figures avec la sensibilité. Il fait cependant une différence entre les tropes et les figures au sens restreint du mot. « Tandis que les figures de rhétorique dans le style élevé servent à agir plus vivement sur la sensibilité, on emploie par contre les tropes pour toucher l'imagination en mettant fortement en relief un côté particulier du concept, ce qui rend celui-ci plus vivant. Cela s'opère le plus souvent au moyen d'une comparaison ou, comme on dit, d'une métaphore. » (p. 333.) On reconnaît donc aux tropes une importance théorétique, à savoir pour l'imagination. Une opinion à peu près analogue s'exprime dans la *Svenska Stillära* de Sundén et Modin (p. 21) : « On appelle tropes les façons de parler qui remplacent les expressions *propres et adéquates* par des expressions *détournées et figurées*. Les tropes servent à rendre les pensées sous une forme plus sensible et plus vivante, en n'agissant pas seulement, comme les expressions directes, sur la raison, mais en mettant aussi en branle l'imagination et la sensibilité. » Mais dans le dernier ouvrage cité on reconnaît également que les figures (dans le sens res-

treint) ont un rôle en quelque mesure théorétique : elles « servent à tendre et à ranimer l'attention et à imprimer plus profondément certaines idées dans l'esprit du lecteur (ou de l'auditeur) ». Mais, en même temps on insiste sur le fait que les expressions figurées « n'agissent pas sur la raison mais sur la sensibilité et l'imagination ». (*Stilläran*, p. 31.) On nous dit qu'elles peuvent être un obstacle à « la clarté et à l'exposé des faits », et qu'on doit s'en servir avec discernement. « Ainsi les façons de parler figurées peuvent souvent produire un excellent effet dans les descriptions de la nature ou des caractères, dans les récits et les discours ; mais dans les ouvrages de démonstration ou de recherches leur emploi est plus restreint et doit être absolument exclu des travaux purement scientifiques. »

Je vais considérer ici, conformément au plan de mon travail, les figures poétiques par leur côté théorétique ; mais je n'ai nullement l'intention de contester qu'elles soient au service de la *sensibilité*, ni que leur œuvre théorétique soit en premier lieu au service de l'*imagination ;* seulement je veux examiner en même temps si leur action n'est pas aussi au service de la *raison*, de la faculté logique. Que tel soit le cas, c'est ce qui apparaîtra déjà plus vraisemblable si nous faisons un peu de clarté sur le rôle de l'imagination.

Comme le trait distinctif de l'imagination est d'être productive et non pas seulement reproductive et qu'elle est en état de créer quelque chose de nouveau, de non aperçu jusque-là et de vrai, on a longtemps négligé le rôle qu'elle joue dans la compréhension du réel. Or, comme la psychologie récente le constate de plus en plus, ce rôle est important. Tout d'abord l'imagination collabore aux autres opérations théorétiques, à l'observation et à la mémoire, à la formation des

concepts et à l'induction. Mais à mon avis l'imagination peut, même quand elle fait ses propres affaires et construit apparemment quelque chose d'irréel, se diriger en fin de compte vers la réalité. Il en va toujours ainsi de l'imagination artistique. Elle s'éloigne du réel pour l'embrasser du regard. La fantaisie de Jules Verne se sert de ses ailes pour faire le tour du monde, pour contempler la mer et les espaces. N'est-ce pas précisément ce que fait la poésie ?

Au reste je ferai remarquer qu'on a l'habitude d'employer le mot d'imagination dans une acception plus étendue que celle de fantaisie productive. De celui qui se livre à ses souvenirs et les laisse glisser devant sa vue intérieure on dit qu'il laisse jouer son imagination. Ce que j'ai appelé mémoire intuitive ou synthétique est ordinairement appelé imagination. C'est là une façon de parler dont il est pas facile de s'abstenir dans le langage courant, bien qu'elle ne convienne pas à la langue scientifique. En tous cas on peut dire que l'imagination, dans la mesure où elle coïncide avec la mémoire, est dirigée comme celle-ci vers la réalité.

Dans la mémoire, et surtout dans la mémoire synthétique, comme dans l'imagination, il intervient un moment auquel tout le monde n'a peut-être pas réfléchi. A la reproduction et à l'association s'adjoint une opération de rassemblement qui comporte un groupement et un classement, une *compréhension ;* d'ailleurs cet acte apparaît déjà dans la contemplation par les sens (voir ci-dessus). Je vise ici, autant que je le comprends, exactement la même chose que Wundt appelle la relation aperceptive par opposition à la relation simplement associative[1]. L'association est plus passive, l'aperception plus active. La compréhension intuitive

1. *Grundriss der Psychologie*[2], § 16 et 17.

est évidemment active et aperceptive. Entre l'une de ces opérations psychiques et l'autre la frontière est flottante. L'association passe graduellement à l'aperception comme l'inconscience à la conscience; les relations qui existent entre les représentations dans la conception associative deviennent conscientes, réfléchies, dans la conception aperceptive. Et l'aperception, — ici mon exposé ne vise pas à coïncider entièrement avec celui de Wundt bien qu'il s'y rattache, — l'aperception, dis-je, qui en elle-même établit simplement une relation entre des représentations, comporte inconsciemment un jugement qui en devenant conscient devient par là-même un acte logique. La conception aperceptive contient en germe la conception logique. Il en résulte que la compréhension reproductive aussi bien que la compréhension productive sont en liaison étroite avec la pensée logique.

Je crois que les expressions figurées ont en vue ce genre de compréhension. Elles produisent dans le champ visuel du regard intérieur un groupement, un schéma, une formation d'images. Ainsi par exemple une expression aussi usuelle que celle-ci : « Ici nos opinions commencent à diverger » contient une métaphore qui évoque devant notre vue intérieure l'image d'un chemin se partageant en deux. Spencer a considéré à ce point de vue quelques figures dans sa *Philosophy of Style*. Grâce à elles on arrive à « économiser l'attention du lecteur », ce qui est pour Spencer le principe du bon style. Elles nous aident à grouper, à avoir une conception d'ensemble. Chez un esthéticien allemand (Elster, *Prinzipien der Litteraturwissenschaft*, I, 358) je trouve les expressions figurées sous la rubrique. « Les formes d'aperception esthétiques », — dénomination qui se rattache d'une façon très heureuse à la conception de Wundt. Mais elle présente l'incon-

vénient qui résulte de la multiplicité des sens du mot « aperception ».

Avant de considérer chaque figure à part, je dois faire observer que je n'attache pas grande importance à toutes les distinctions qu'établissait entre elles l'ancienne rhétorique. Beaucoup de ces distinctions sont inexactes ou sans valeur essentielle. Elles sont à la fois trop nombreuses et pas assez nombreuses; car elles n'épuisent certainement pas la matière. Je ne considère pas non plus que la différence entre les tropes et les figures (au sens restreint) soit suffisamment justifiée, si on les délimite de la manière habituelle. Mais cela n'a pas d'importance pour le but que je poursuis. Je remplirais toutes les conditions voulues si je me contente de prendre en compte à peu près toutes les figures, attendu que je dois rechercher si elles n'agissent pas toutes sur l'imagination. Je les citerai tout simplement à la file; mais je tâcherai cependant de les ranger de telle sorte que chacune soit suivie de celle qui me paraît sa plus proche parente. Cependant j'établirai en deux ou trois points de la série des frontières que je motiverai à ces endroits.

II

L'antithèse.

Il faut reconnaître d'abord que c'est souvent la sensibilité qui amène la pensée de l'homme à prendre la forme de l'antithèse. Un sentiment est nécessairement uni à la représentation, — on pourrait dire au pressentiment, — de son contraire. La loi de la relativité a

d'abord été constatée dans le domaine de la sensibilité. La douleur que cause une perte comporte de vives représentations du bonheur perdu. Et le sentiment ne se contente pas d'évoquer la représentation de son contraire, il a une tendance à se transformer, même réellement, en son contraire, suivant la loi de la rythmicité : quand la joie de l'enfant s'est lassée, elle se transforme en dépit. C'est pourquoi la pensée passe en général si facilement de la pauvreté à la richesse, du calme à l'orage, etc.

Mais si la sensibilité est active dans cette opération, la faculté représentative l'est aussi. Car elle aussi est de sa nature et par sa naissance même antithétique. Elle est gouvernée par la loi de la relativité. La pensée germe pour ainsi dire entre deux cotylédons. Elle débute par l'opposition de deux termes. La conscience commence par opposer quelque chose à quelque autre chose ; sur ce point la psychologie moderne s'accorde avec Hegel. Nous ne pouvons concevoir quelque chose qui ne soit pas en relation avec une autre chose, et cette relation est en définitive une opposition entre deux termes, une antithèse. Voilà ce que j'entends en disant que par sa naissance même la pensée est antithétique. Je touche ici à ce point de métaphysique parce que je crois que telle est la raison dernière pour laquelle notre pensée se meut si aisément vers son contraire, même quand la sensibilité n'y intervient pas. La représentation même de quelque chose enveloppe en soi son contraire. La représentation de l'activité nous mène à celle de la paresse.

Mais que ce soit la sensibilité ou la pensée elle-même qui soit la cause d'une opposition dans le cadre de l'antithèse, l'antithèse apporte avec elle la clarté. Son schéma est extrêmement simple et intuitif. L'un des termes est éclairé par l'autre, est compris

plus aisément et plus nettement par le contraste. Le but théorétique de l'antithèse la rend particulièrement appropriée à la poésie didactique. La sagesse pratique revêt cette forme. Aussi n'est-ce point un hasard si cette poésie de la *Frithiofs Saga*, de Tegnér, où les pères donnent aux fils leurs derniers conseils est d'un bout à l'autre construite sur des antithèses.

Ne sois pas *dur*, roi Helge, mais seulement ferme :
L'épée qui mord le plus *âprement* est la plus *flexible*.
L'esprit de douceur pare le roi comme les fleurs le bouclier,
Et le *printemps* produit plus que le *froid de l'hiver;*

et ainsi pendant toute la pièce. Les personnages eux-mêmes sont des antithèses : Helge et Halvdan, et en face de tous deux, Fritiof.

L'antithèse est en fait si propre à rendre distinctes nos représentations que son intelligibilité peut être trop sèchement logique pour la poésie. Elle risque de devenir banale. Sa sagesse peut être un article à trop bon marché. Quand l'inspiration homérique sommeille, la réflexion peut toujours ajuster d'elle-même une antithèse. Même un jeu sublime d'antithèses comme celui qu'on trouve chez Schiller sent un peu trop la réflexion ; l'antithèse devient facilement la forme paresseuse ou mécanique de la pensée. C'est le fait de la conscience encore non éduquée de voir les contrastes sans voir les intermédiaires et les conciliations. C'est ce que l'on constate aussi dans la littérature non mûrie : il faut au roman populaire son coquin en règle aussi bien que son ange immaculé.

La gradation.

Cette figure elle aussi produit un état représentatif avantageux. Le sommet de l'échelle est en pleine

lumière. On voit bien que c'est un point culminant. Une note excellente sur un bulletin scolaire n'apparaît avec toute sa hauteur imposante que quand on parcourt les nombreux degrés inférieurs, comme dans cette gradation que j'emprunte à un compte rendu : « l'exposition est claire, vivante, colorée, je dirai même captivante ». Une gradation fait valoir les nuances, marque les rangs. — Mais, comme l'antithèse, la gradation est conditionnée par la sensibilité ; quand le sentiment déborde, on éprouve un besoin d'expressions de plus en plus fortes.

L'hyperbole.

L'hyperbole est avant tout une explosion de sentiment, cela est assez clair. Il ne convient pas toujours à la sensibilité vive d'employer une expression exacte, comme il ne convient pas au noble seigneur de compter la monnaie qu'il jette. Il faut à chaque chose son temps. Parce que le sentiment est tué quand la réflexion intervient. Au point de vue représentatif, l'hyperbole est donc soumise avant tout à cette même exigence qui fait éviter parfois à la poésie le choix des termes où se sent la timidité critique, — exigence qui veut que l'expression ne soit pas en discordance avec la personnalité et son émotion du moment. Il peut arriver cependant que l'hyperbole ait aussi des visées théorétiques plus directes. Certaines représentations ne peuvent être actualisées avec une vivacité suffisante, si l'aperception ne vise pas au delà du but. Si l'on est invité à imaginer quelque chose de « plus blanc que la neige », on court en tous cas le danger de se représenter le blanc immaculé plutôt trop faiblement que trop vivement. L'hyperbole indique une direction : allez aussi loin que vous le pouvez de ce côté !

Le paradoxe.

La considération théorétique dont jouit le paradoxe ne paraît pas des plus brillantes. Il produit un certain effet, mais on ne le considère pas comme un moyen bien recommandable au service de la vérité.

Et il mérite aussi dans une certaine mesure cette méfiance. C'est qu'en effet il apparaît souvent sous des formes peu sympathiques. Le paradoxe peut être une des figures les plus médiocres, mais aussi l'une des plus excellentes, suivant qu'il sonne faux ou qu'il sonne vrai. En tant que faux, c'est une vérité apparente ; en tant que vrai, c'est une contre-vérité apparente.

Le paradoxe de la première catégorie peut être assez bon comme jeu de société. Il peut pétiller d'esprit. On se contente alors de jouir un instant d'une combinaison hardie, audacieuse. On ne regarde pas de trop près si le paradoxe supporte l'examen. Il apparaît comme une vérité pendant quelques secondes, et on n'en demande pas davantage. Mais il a besoin, pour ne pas fatiguer, d'être relevé par de la verve ou de l'enjouement. « Si les gens savaient combien le cognac est bon pour la santé, ils en boiraient jusqu'à en mourir » ; — ce n'est point là un paradoxe de bon aloi, mais il faut tenir compte non seulement de ce qu'il a de paradoxal, mais aussi de ce qu'il a de comique, — le même genre de comique dont Kant trouvait l'expression typique dans la phrase sur « un couteau sans manche auquel manque la lame ».

Le paradoxe juste doit être parfaitement vrai une fois qu'on l'a compris comme il faut. « Ma lettre s'est allongée :... je n'ai pas le temps de la faire plus courte » ; cela est vrai au fond, attendu qu'une lettre plus courte peut prendre un temps plus long. C'est

comme une dissertation que l'on a rédigée avant que le sujet ait pu être suffisamment éclairci. Nous avons encore un paradoxe vrai dans cette phrase du *Peer Gynt* d'Ibsen : « être soi-même c'est se tuer soi-même » ; c'est la même vérité que la Bible exprimait ainsi : « Quiconque vit doit être mort. »

Si l'absurdité apparente d'un paradoxe peut apparaître comme une vérité après réflexion, cela tient à ce que nous nous sommes accoutumés à considérer comme inséparables des notions qui ne le sont pas. Des phénomènes qui s'accompagnent généralement sont si étroitement conjoints dans notre imagination que nous ne nous les représentons plus séparés. Une liaison de ce genre s'est établie entre un temps long et une lettre longue, bien que cette proportion soit toute fortuite. De même entre le respect de son moi et l'égoïsme. L'expression « être soi-même » entraîne aisément ce contre-sens qui a été si fatal à Peer Gynt; elle devient synonyme de « se suffire à soi-même ». Les tendances idiopathiques ont été plus remarquées lorsqu'elles sont entrées en conflit avec les tendances sympathiques ou idéales[1] que quand elles se sont manifestées comme un besoin d'harmonie intérieure, de développement intérieur, comme un besoin d'actualiser son idée. C'est pourquoi on s'est habitué à considérer toutes les tendances idiopathiques comme étant égoïstes dans l'acception usuelle de ce mot. Dès lors on comprend qu'il ait paru étrange d'entendre dire que le respect du moi pouvait avoir quelque chose à faire avec l'humilité, l'esprit de sacrifice, et même avec le renoncement à soi. Et cependant la chose est très simple. Et celui qui pense ainsi est obligé d'opérer un renversement des valeurs et des termes et de s'ex-

1. Voir mon *Lärobok i psykologi* (Manuel de psychologie), p. 36.

primer d'une façon paradoxale. La mission du paradoxe est de briser les groupes associatifs erronés qui se sont invétérés dans les esprits. Il leur porte un coup vigoureux, presque violent. Il nous contraint à voir les choses sous un angle nouveau, — si du moins nous ne nous détournons et ne haussons pas les épaules en présence de telles absurdités. Est-il besoin d'ajouter qu'un pardoxe soutient la mémoire et y grave profondément une sentence ? Qu'on pense à des formules telles que : *credo quia absurdum* ou : *credo, ut intelligam.*

On ne saurait nier cependant qu'il se trouve parfois, même dans le paradoxe vrai, un certain entêtement à aller directement à l'encontre des façons habituelles de s'exprimer. Il se fonde sur le double sens de quelque terme. Le mot « soi-même » dans le vers d'Ibsen, est d'abord synonyme du moi meilleur, et dans le second emploi, synonyme du moi plus mauvais. Un logicien scrupuleux souhaiterait peut-être que ces doubles sens fussent expressément signalés afin de ne pas compliquer inutilement la pensée. Je concéderai volontiers moi aussi que des paradoxes qui paraissent inutiles deviennent par là-même insupportables, je veux dire quand ils veulent être pris au sérieux. Mais je ne crois pas qu'on doive toujours considérer une expression comme peu correcte parce qu'elle n'est peut-être pas assez explicite et circonspecte. On a le droit de sous-entendre ce qu'un être doué de réflexion peut comprendre de lui-même. Il faut recourir souvent à l'adage *sat sapienti.* Sans quoi un exposé serait à la fois ennuyeux et obscur, c'est-à-dire non intuitif. Une lacune dans l'argumentation est toujours une faute de logique quand elle signifie une lacune dans la suite desi dées. Mais si la pensée, par un saut vigoureux, fait pour ainsi dire plusieurs pas en un seul et si l'expression se ressent de cet élan, le procédé n'en est pas

moins logique. L'argumentation euclidienne prend son temps, mais ce n'est pas toujours un raisonnement idéal qui marque chaque prémisse et chaque conclusion nouvelle. La logique, selon moi, n'a pas assez pris garde qu'au contraire nous nous exerçons sans cesse à abréger la démonstration en appuyant sur certains points importants et en passant rapidement sur les autres. Même quand il s'agit d'enseigner la géométrie d'Euclide, on peut amener l'élève à mieux « voir » la preuve en la condensant sous une forme moins circonstanciée. Les déductions abrégées appartiennent aussi aux formes logiques autorisées, et l'art de penser comme celui d'exposer consistent pour une bonne part dans l'aptitude à employer ce moyen. Mais dès lors la barrière est enlevée. Il peut être arbitraire de fixer une limite précise. Le chaînon intermédiaire qui est nécessaire à l'un pourrait n'être qu'un obstacle pour l'autre. Et la concision paradoxale, que d'aucuns jugent désagréable et insolente, est peut-être pour d'autres naturelle et juste à point. Le poète, en ce cas, agit comme il l'entend. C'est son privilège d'écrire avec plus de liberté souveraine. Mais je présente ces excuses en faveur du paradoxe pour qu'on lui rende plus de justice, même quand il se présente en dehors de la littérature.

Il semble presque qu'il soit parfois impossible d'éviter le paradoxe. Certaines vérités doivent revêtir cette forme. Précisément les vérités les plus hautes. Quelqu'un a dit que dans l'esthétique cela seul est vrai dont le contraire est également vrai. Il y a beaucoup de vérité dans cette parole. Il ne faut pas que l'art aît pour but d'instruire, cela est vrai. Et pourtant je voudrais soutenir en même temps, la thèse diamétralement contraire; parce que l'art n'instruit jamais si bien que quand il n'a pas pour but l'instruction.

De même qu'en général il réalise le mieux ses tendances quand il n'a aucune tendance. La contemplation esthétique embrasse l'ensemble, et elle se repose dans le détail. Plusieurs font beaucoup de bruit autour de contradictions de ce genre et s'y arrêtent avec une certaine satisfaction, au lieu de chercher à les expliquer et à les résoudre en une vérité simple : un paradoxe est d'autant meilleur qu'on l'a mieux pénétré et qu'on s'en est mieux libéré en le pénétrant.

Ce n'est nullement par hasard qu'un élément de paradoxe se manifeste précisément dans les vérités suprêmes. Tant qu'on s'en tient aux vérités courantes, aux opinions aisément accessibles à tous, on se sert de notions qui sont assez claires pour la généralité des esprits. Mais à mesure qu'on s'écarte des idées communes, on pénètre dans un domaine de distinctions qui ne sont pas claires pour la conscience de tous. C'est ce qui arrive pour les questions d'esthétique auxquelles nous faisions tout à l'heure allusion. Les opinions contradictoires sur la valeur instructive de l'art se concilient si l'on veut bien éclaircir la notion d'instruction. Quand l'art vise à enseigner, il a oublié son rôle propre, qui est de nous mettre à même de voir intuitivement, pour le rôle beaucoup plus restreint qui est de nous communiquer un savoir abstrait. Ce qu'il nous enseigne alors paraît plus important, mais c'est au fond peu de chose. Quand on songe à cela, la contradiction s'évanouit. Il en est ainsi de l'incompatibilité apparente entre la fierté et l'humilité, entre la culture du moi et l'abnégation. Le vrai suprême, le bien suprême, le beau suprême paraissent constituer une unification de notions opposées que nous n'avons pas l'habitude d'unifier.

La *coïncidentia oppositorum*, dit Nicolas de Cusa, « est le mur qui enclôt le Paradis, où Dieu habite ».

Et cela est assez vrai. A l'intérieur de cette frontière des « coïncidences », tout est changé. Les sages seuls y parviennent, — qu'ils y soient venus avec leur ingénuité ou avec leur savoir. Ce qui est vrai dans cet enclos n'est pas vrai chez nous.

On peut trouver dans cette coïncidence un fait de métaphysique. L'existence est peut-être organisée de telle sorte qu'elle est en elle-même une unification de contradictoires. Pour mon compte je considère jusqu'à nouvel ordre la coïncidence surtout du point de vue logique. Si nous ne la comprenons pas, cela tient à notre conception imparfaite. Nous ne sommes pas allés assez loin dans les distinctions de concepts. On peut y remédier par l'enseignement, mais par malheur la difficulté gît précisément dans cet enseignement. Il y a des choses qui resteront nécessairement un secret, une contradiction.

Il y a pour le non initié bien des paradoxes qui n'en sont pas. Lorsque Kant a dit que ce n'est pas notre entendement qui se conforme aux choses, mais les choses qui se règlent d'après notre entendement, il a exprimé une pensée qui était pour lui une simple vérité et qui ne pouvait s'exprimer autrement : tel Copernic mettant le soleil au lieu de la terre au centre du monde. On trouverait à de tels « paradoxes » bien des analogies. Et en effet tout ce qui est au plus haut degré nouveau, tout ce qui fait époque doit sembler paradoxal. Aussi la méfiance à l'égard du paradoxe me paraît-elle dangereuse pour la seule raison qu'elle s'en prend souvent à ce qu'il y a de plus précieux parmi les nouveautés.

Ainsi donc, si le paradoxe, comme je le disais au début, peut être une des figures de style les plus misérables, il peut être aussi une des plus excellentes. Il peut nous arriver comme porteur de la grande vérité. Et il a sa forme la meilleure quand il manifeste le dé-

sir d'être pénétré et reconnu pour une vérité. Un livre peut bien commencer par un paradoxe, mais il doit finir par une simple vérité, qui n'est pas autre chose que le paradoxe éclairci.

L'*oxymore* est voisin du paradoxe. L'expression « un silence éloquent » n'enferme qu'une contradiction apparente.

L'ironie. La litote. La prétérition.

L'ironie fournit une preuve indirecte. En admettant comme juste l'idée absurde, on fait éclater aux yeux son absurdité. L'ironie s'accompagne d'un effort intense pour démontrer, pour éclaircir quelque chose.

« Non loin de l'ironie, dit M. Cederschiöld [1], se place la litote, c'est-à-dire l'emploi d'une expression faible, et notamment négative là où on attend une expression forte, et où par suite l'expression faible non seulement surprend mais produit plus d'effet que ne l'aurait fait l'expression forte attendue. En général la litote s'accompagne d'un ton de supériorité blasée. » Exemple *pas bête* (pour : très intelligent); *il ne le déteste pas* (pour : il l'aime beaucoup).

La prétérition (ou *paralipsis*), autrement dit le procédé de rhétorique qui consiste à passer quelque chose sous silence ou à la mentionner négligemment donne du relief à certaines représentations. « Celui qui parle présente une chose comme ayant si peu d'importance qu'il ne veut pas s'y arrêter. Mais si ce qu'il veut (ou fait semblant de vouloir) passer sous silence apparaît néanmoins comme nullement négligeable, ce procédé donne plus d'importance au point où il veut en venir. » (Cederschiöld, *op. cit.*, p. 233.)

1. *Svenskan som skriftspråk*, p. 118.

L'objection supposée. La suspension. L'exclamation. L'apostrophe. La question.

L'objection supposée est visiblement une manœuvre destinée à éclairer la marche de la pensée. On veut avoir devant soi une opinion qu'on désire réfuter.

La suspension brusque laisse à l'auditeur le soin d'imaginer le reste, lequel peut par suite apparaître avec plus de relief que si le sens avait été achevé. La pensée s'éveille, comme le meunier quand son moulin s'arrête.

Une question, une apostrophe ou une exclamation font appel à l'auditeur et l'invitent à mettre sa propre pensée en activité. Elles offrent quelques-uns des avantages du dialogue et facilitent la discussion des idées. En outre elles créent une situation déterminée, ce qui est parfois nécessaire. Certaines choses ne se disent guère sans qu'une situation déterminée y invite. Pour certaines choses il est besoin d'un ami à qui l'on parle en tête à tête. Le « vous » qui introduit l'apostrophe ne désigne pas toujours le lecteur. Au contraire, l'auteur s'en sert quelquefois pour se détourner du lecteur et s'adresser à un confident. Le lecteur a le droit d'écouter, cela est vrai, mais ce qui est dit est cependant dit au confident et est moins profané que si on le disait au public. Ou bien « vous » peut être quelqu'un en général, un synonyme de « on ». Ou bien c'est un inconnu pris dans le tas et que l'auteur, tout entier à son exposé, prend par la boutonnière pour lui faire une démonstration, sans presque le voir. La situation peut donc être fort variée. Quand le poète s'adresse à Frithiof pour lui dire : « Dirige ta barque de ce côté; là tu trouveras une mer plus calme, un port », ce n'est peut-être pas Esaïas Tegnér

en personne qui interpelle son héros ; c'est plutôt le poète qui s'est identifié par l'imagination à un guide, à un compagnon du héros, et en même temps a si bien fait entrer le lecteur dans la situation que celui-ci se figure lui-même être aux côtés de Frithiof.

Les figures dont il est question ici me paraissent servir à maintenir les représentations en repos devant l'aperception. Après une exclamation, une apostrophe, une question, il se produit, non seulement au point de vue de la rhétorique, mais réellement et dans la pensée, une pause, un moment de silence et de calme, accompagné de ce coup d'œil étendu qui caractérise l'aperception synthétique. « Pensez » ! « Imaginez donc » ! nous disent toutes ces figures, sur un ton qui tantôt exhorte, provoque presque, et tantôt invite à la contemplation. Elles ne sont pas toujours d'une grande délicatesse et servent parfois tout simplement à prendre ses aises, mais elles accomplissent toujours leur tâche théorétique. Il me suffira de rappeler l'importance pédagogique de la forme interrogative.

La tautologie.

Sous la rubrique « tautologie » le linguiste suédois A. Noréen a, dans ses très intéressantes *Spridda Studier* [1], pris la défense de la répétition en certains cas : 1° en tant qu'auxiliaire stylistique que l'on emploie dans un but esthétique pour produire un plus grand effet, comme quand Runeberg dans *Vårt Land* emploie l'adverbe *här* « ici » quinze fois d'affilée ; 2° comme auxiliaire linguistique, afin de déterminer avec plus de précision et de rendre plus claire l'expression d'abord employée : la définition rentre dans cette

1. « *Études dispersées.* »

catégorie ; 3° comme auxiliaire pédagogique, pour fixer quelque chose dans la mémoire.

Il me semble que tout ce qui vient d'être signalé ne doit pas s'appeler tautologie. Une phrase ne devient pas une tautologie parce que quelqu'un la lit deux fois. Je ne considère pas non plus une définition comme une tautologie. Elle ne doit pas être une tautologie formelle, attendu qu'alors, comme M. Noréen le remarque justement, elle serait une pétition de principes; et elle ne me paraît pas une tautologie réelle, attendu que *triangle* et *figure à trois côtés* ne constituent une tautologie qu'après coup et comme conséquence de la définition, qui a précisément déclaré ces deux termes identiques.

Reste le premier des trois cas indiqués par M. Noréen. Là nous avons ce qu'on appelle habituellement des tautologies. Elles ont, en effet, besoin qu'on les défende. Rien n'est moins propre à gagner la considération du pédant de logique que la tautologie. Car à quoi peut-elle bien servir ? Ce qui est dit est dit. Et le pédant, ici comme en tant d'autres cas, aurait raison si l'aptitude des hommes à actualiser leurs représentations était, comme il le croit, illimitée. Mais la sagesse suprême ne l'a pas voulu ainsi, et c'est pourquoi notre logicien tire une conclusion fausse, quoique conforme à toutes les règles de l'art. J'emprunte au livre plusieurs fois cité de M. Céderschiöld une page qui met en lumière le rôle de la tautologie.

« Il est dit dans le récit évangélique de la veuve de Naïm : « Voici qu'alors on portait hors de sa demeure un mort, le fils unique de sa mère, et elle était veuve. » Ici du moins personne ne soupçonnera un enjolivement de rhétorique, car les choses, semble-t-il, ne pouvaient pas être dites d'une manière plus simple, plus naturelle et en même temps plus touchante. Le

langage sans artifice, sans apprêt de la conversation, emploierait certainement aussi des tournures de ce genre, — mais c'est ce que ne ferait pas la prose normale, strictement logique et concise, car nous devons remarquer que la femme est ici mentionnée deux foix : d'abord « sa mère », et ensuite, « elle était veuve ». D'un point de vue logique, il y a là une répétition, une tautologie. La prose normale se serait exprimée à peu près ainsi : « Alors on portait un mort, fils unique d'une veuve ». Mais cette forme ne peut pas agir fortement sur notre sensibilité ; elle est trop courte et ne nous arrête pas suffisamment sur le deuil dont il s'agit pour que nous puissions bien le comprendre. Dans la rédaction de l'Évangile les mots : « fils unique de sa mère », nous présentent déjà trois éléments de la situation : le chagrin de la mère d'avoir perdu son enfant, — le fait que c'était un fils, — et le fait que c'était un fils unique ; cela suffit déjà à éveiller une compassion profonde ; et quand on ajoute : « et elle était veuve », cette addition accroit d'une façon saisissante la pitié que nous ressentions » (*op. cit.*, p. 235).

Il en est justement ainsi. Nous n'aurions pas vraiment réussi à saisir tout le contenu de la phrase si l'on avait écarté la tautologie. La rédaction de la prose normale eût été adéquate, mais pas assez suggestive. Elle ne nous aurait pas aidé à reproduire des représentations vives. Notre aperception ne peut aisément tenir ferme dans une conception unique tous les « moments » qui constituent le chagrin de la veuve. Que les correcteurs de copies scolaires veuillent bien toucher d'une main prudente à des tautologies de ce genre ! C'est un instinct juste qui les dicte. Même quand il ne s'agit pas d'éveiller un sentiment, elles peuvent être d'un très grand secours. Elles visent avant tout à maintenir actuelles les représentations. Elles servent à « l'imagina-

tion » dans l'acception ancienne et étendue de ce mot. Et par là aussi elles servent médiatement à la faculté logique.

L'asyndète et la polysyndète.

Ces figures sont au service du rythme et partagent son rôle général dans l'aperception ; nous en reparlerons plus loin.

Si nous jetons un coup d'œil d'ensemble sur les figures examinées jusqu'ici, elles nous paraissent provenir de deux sources : le sentiment et la pensée ; d'une part le besoin qu'éprouve la sensibilité de se manifester, de faire irruption, et d'autre part le besoin de clarté de la pensée. On percevra facilement les mouvements de la sensibilité dans le balancement des antithèses, dans la montée de la gradation, dans l'envolée des hyperboles, dans l'ironie, dans l'interruption de sens, dans l'interrogation, etc... J'ai voulu pour ma part considérer aussi dans ces mêmes opérations la pensée à l'œuvre Elle dispose les représentations d'une façon pratique et les conserve. Même quand une figure est avant tout une expression, un geste de la sensibilité, elle se forme selon les lois théorétiques de la clarté. C'est de cette manière que le sentiment se satisfait par le geste.

Pour donner un exemple de l'emploi des figures M. Cederschiöld, comme nous l'avons dit, cite un monologue de Marmontel. Pour celui qui veut mettre en relief le côté théorétique des figures, le morceau pris comme exemple présente cet inconvénient que le monologue ne vise pas à la communication de la pensée, et que, particulièrement dans ce cas (c'est un ouvrier qui exprime son désespoir), il est plutôt une explosion de sensibilité qu'une contemplation. Mais c'est évidemment pour la sensibilité de celui qui parle un soulage-

ment d'exposer avec clarté une situation absurde et bizarre. L'homme a besoin de se représenter les choses avec force. Les figures l'y aident et donnent par là-même une issue au sentiment.

Il me paraît qu'il y a une différence entre les figures déjà mentionnées et celles qui restent à examiner. Les précédentes visent moins à évoquer par association des représentations nouvelles qu'à grouper convenablement et à maintenir les représentations déjà existantes. Les procédés qui nous restent à voir agissent en décomposant des associations, en même temps qu'ils forment des groupements et créent des figures. Je les réduirai à deux : la synecdoque et la métaphore, chacune ayant ses variétés secondaires. Il me paraît que la synecdoque est fondée sur l'association par contiguïté et la métaphore sur l'association par analogie.

III

La synecdoque.

Une synecdoque est une aide excellente pour la pensée. Au reste, nous nous servons de ce trope littéralement à chaque instant. Il est en effet prescrit et préfiguré par l'association elle-même, en l'espèce l'association par contiguïté. Car celle-ci se porte sur un point et atteint par son intermédiaire les autres points. Une « voile » sur la mer équivaut à un navire, et elle signifie même davantage, car le navire c'est l'ensemble tout net, tandis que la voile c'est l'ensemble plus un trait important spécialement mis en vedette. Quand le coucou chante, nous nous représentons tous d'autres circonstances concomitantes.

La synecdoque saisit le tout dans une de ses parties. Le tout peut être en ce cas soit un objet particulier, soit un collectif, soit une classe. Tandis que l'abstraction cherche un ensemble dans lequel les parties sont comprises, la synecdoque cherche une partie à laquelle l'ensemble est lié. Cependant l'abstraction elle-même n'est pas si étrangère qu'on pourrait le croire à la synecdoque. Dans bien des cas le mot est à l'origine une synecdoque ; il désigne un seul trait frappant de l'objet. Linné a le plus souvent choisi ses termes à la manière de la synecdoque. La plupart des dénominations industrielles sont nées de la sorte, depuis le « parapluie » et la « salubrine » jusqu'au « cri-cri ». Et quand nous nous représentons une classe, nous employons le particulier comme matériel intuitif, tantôt plus, tantôt moins, car notre façon de procéder en ce cas est caractéristique du genre de notre intelligence, de notre abstraction ainsi que de notre imagination reproductive et productive.

Pour quelques-uns la synecdoque paraît être la forme fondamentale de la mémoire. Ils s'emparent d'abord d'un trait concret particulier et, partant de ce trait, ils complètent le tout. Soit le cas suivant. Une personne avait à rendre compte d'un discours, mais on ne la chargea de cette tâche que quelques jours après que le discours eut été prononcé. Elle ne se rappelait rien. Autant qu'on peut en juger, il s'agissait d'une allocution improvisée, sans plan logique, sans « sujet » bien net, tout simplement quelques bonnes paroles sorties du cœur. Cependant émerge dans la mémoire une seule phrase du discours, plus exactement tout d'abord une attitude et un geste, une certaine intonation de l'orateur, un mot d'ordre, une phrase énergique telle que : « Marchons droit devant nous dans le chemin que l'honneur nous indique », ou toute autre formule analogue.

Un mot de ce genre suppose quelque chose qui a été dit auparavant et quelque chose qui a été dit ensuite ; et peu à peu le discours se reconstitua pièce par pièce ; mais notons-le bien : jamais la pensée n'apparaît d'abord, suivie de l'expression accidentelle ; c'est l'ordre inverse qui a lieu.

Le procédé de la synecdoque est certainement caractéristique du poète. Il rentre dans ses aptitudes spéciales de découvrir d'un coup d'œil pénétrant le point qui est riche en relations, la particularité propre à en dégager d'autres. La composition de la poésie, dans le détail comme en grand, porte les caractères de la synecdoque. Quand un auteur présente un personnage, il doit chercher certains traits — il n'en faut pas un grand nombre — par lesquels le personnage se livre pour ainsi dire à nous. Le « patron Worse », dans le roman norvégien de Kjelland, se révèle d'abord par ces mots caractéristiques : « Laurids, enfant du diable, debout, hisse la vergue ! » Il suffit ensuite au romancier d'ajouter quelques petits traits pour que nous ayons devant nous, avant même d'avoir lu plus de quelques lignes, un portrait suffisamment vivant de l'honnête capitaine. Et c'est en fait un nombre incalculable de traits qu'il évoque en ces quelques lignes : l'attitude de son héros, la façon dont celui-ci se tourne, sa physionomie, sa nature robuste, ses brusqueries de capitaine jointes à sa bonhomie, ses sensations vitales dans la région du cœur, au creux de la gorge et dans les muscles de la face lorsque, empressé et ému et fier, il tend tout son être pour crier, du plus loin qu'on peut l'entendre, ce qui a été si souvent l'objet de ses pensées : « Nous arrivons tard, monsieur Kunsel, mais nous arrivons bien ; » — oui, nous voyons toutes ces choses, dont Kjelland ne nous dit rien, — et bien d'autres menus traits encore. Il ne peut vraiment pas y avoir

deux opinions sur la façon dont les vêtements du bonhomme lui descendent le long du corps, ni sur la façon dont sa langue se meut ordinairement dans sa bouche[1]. Quelle erreur commet donc un auteur qui veut représenter un personnage par un procès-verbal détaillé d'expertise, en spécifiant l'angle facial, la forme du nez, la présence de dix boutons au paletot! On va lentement avec ce procédé plus « méthodique ». Et, en effet, ces auteurs ne marchent pas vite.

Il va de soi que le même procédé apparenté à la synecdoque est avantageux et même nécessaire également dans certains exposés scientifiques, s'il s'agit de caractériser un courant de civilisation, un personnage historique et bien d'autres choses encore. Nous trouvons souvent la synecdoque élargie en une *distribution*, en une suite de traits sporadiques choisis de telle sorte qu'ils rendent l'ensemble. Le style de Taine se distingue par de bonnes distributions de ce genre. En voici une : « L'Espagne était à cette époque, comme vous le savez, entièrement monarchique et catholique ; elle battit les Turcs à Lépante, posa le pied sur la terre d'Afrique et y fonda de nouveaux établissements ; elle combattait les protestants en Allemagne, les poursuivait en France, les attaquait en Angleterre ; elle convertit et subjugua les idolâtres du Nouveau-Monde ; elle chassa les Juifs et les Maures de son propre sein ; elle purifiait sa foi par de fréquents autodafés et des persécutions ; elle prodiguait les flottes et les armées, l'or et l'argent de son Amérique, les meilleurs de ses enfants, le propre sang de son cœur dans des croisades démesurées et répétées, et cela avec une telle obstination et un tel fanatisme qu'après un siècle et demi elle tomba épuisée aux pieds de l'Europe... » Je cite ce passage pour mon-

1. Voir : *Intuition*.

trer comme quoi une description prend naturellement la forme de la synecdoque. Seulement nous ne remarquons pas toujours ce trope quand il n'a pas reçu la même richesse, la même allure littéraire — purement littéraire — que dans les brillantes pages de Taine.

Mais la synecdoque est tout spécialement un procédé pédagogique. C'est le trope de l'exemple, que celui-ci soit donné sous forme de mot, d'action ou de symbole. Le père qui voulait enseigner l'union à ses enfants par l'exemple du faisceau de baguettes, imprima dans leur mémoire un fait particulier, un détail, sachant bien que ce détail déclencherait les représentations et les pensées qu'il avait entendu y associer. La synecdoque est, d'une façon générale, la vraie forme de la concentration pédagogique. La somme des objets d'instruction augmente sans cesse, et l'école doit s'efforcer de suivre cet accroissement. Elle a à choisir entre deux méthodes, dont l'une consiste à enseigner tout, mais d'une façon schématique, l'autre à enseigner des particularités choisies, mais riches de sens. Cette dernière méthode paraît avoir pour conséquence nécessaire des exposés incomplets; mais il n'en est pas ainsi si les détails sont choisis sur le modèle de la synecdoque : ils représentent alors tout ce qu'on a dû exclure.

SECONDE PARTIE

Les Images.

I

Je comprends sous cette dénomination les tropes qui se fondent sur un rapport de ressemblance : comparaisons, métaphores, symboles, allégories, personnifications. Les différences entre ces catégories d'images ont peu d'importance pour mon dessein.

Il est dans la nature des choses que les images doivent échanger :

1° *Le physique contre le physique*, par exemple quand la colonne de fumée du Vésuve est comparée à un pin parasol;

2° *Le moral contre le physique;* exemple : la glace du cœur se mettant à fondre;

3° *Le physique contre le moral;* exemple : le vent soupire;

4° *Le moral contre le moral;* exemple : O douleur, forte comme la mort. (Cf. Cl. Wilkens, *Poesien.*)

II

Nous nous demandons aussitôt quel est le rôle des images au point de vue théorétique. L'idée qui nous vient immédiatement à l'esprit, c'est que la chose moins connue nous est rendue plus claire quand on la compare à ce qui est plus connu.

Tel est aussi le cas bien souvent. L'agriculteur comprend facilement des images empruntées à son milieu, et quand le marin entend employer dans un sens moral les termes de son métier, il s'y reconnaît mieux que si on lui parlait sans figure. Cependant, ce n'est pas une loi absolue que l'image doive recourir à une représentation plus connue. Une comparaison peut être en elle-même évocatrice et apte à projeter de la lumière. C'est le cas, par exemple, pour cette image du poète Tegnér :

> ... et silencieuses comme des prêtres d'Égypte,
> Les étoiles commencèrent leur cortège.

Le critique Palmblad trouve la comparaison absurde par la raison que nous connaissons tous beaucoup mieux la marche des étoiles que les prêtres d'Égypte, et une telle critique est de nature à nous ôter une fois pour toutes la confiance en celui qui l'a faite. Tout le monde comprend que « cette image fortifie l'impression de la marche lente des étoiles sur le firmament ». (Ljunggren, *Tegners bildspråk*, p. 14.)

Que l'image puisse être un moyen provisoire d'obtenir une représentation plus claire d'un objet éloigné à l'aide d'un objet plus proche, cela est incontestable, mais elle a sa vraie raison d'être dans le fait que même

ce que nous avons journellement sous les yeux et que nous connaissons de point en point ne se laisse pas toujours saisir d'ensemble et retenir par notre imagination représentative. Il en est ainsi du mouvement des étoiles sur la voûte céleste. En fait, nous ne pouvons pas contempler immédiatement ce mouvement à cause de sa lenteur. Nous pouvons seulement, après des intervalles assez longs, constater par des comparaisons avec des observations précédentes que les étoiles se déplacent. Et pourtant elles ont continué à se mouvoir sans interruption; et qu'on dise ce qu'on voudra, l'image des prêtres égyptiens nous aide à nous représenter leur marche silencieuse.

Les vers suivants de Lenau, traduits en suédois par Fröding, ne nous décrivent pas des phénomènes plus inaccoutumés :

Sur la face du ciel chemine lourdement une pensée,
Une colonne de nuage, aux bords de cuivre, grise et blanche,
Et cette masse se tord au vent, çà et là,
Comme un malade de l'âme sur son lit de souffrances.

Mais, même si l'on s'attache seulement au côté descriptif de cette poésie, elle rend une si riche complexité de phénomènes qu'il est très difficile de maintenir uni un tel groupe sans le secours vigoureux donné ici par le poète.

C'est à cause de notre incapacité à former des synthèses que l'image devient nécessaire pour notre activité théorétique. Au reste, il n'y a pas aujourd'hui d'homme compétent qui ne tienne pas compte de ce fait. En particulier les linguistes ont attiré l'attention sur ce que les mots isolés eux-mêmes et un grand nombre d'expressions usuelles sont originairement des images, des métaphores : *blanc comme neige*, un discours *saisissant*, un spectacle *édifiant*, etc.

C'est pourquoi on ne saurait, je crois, signaler un seul cas où une image ne vise pas à rendre plus claire la représentation. On a prétendu, même dans une des études les plus récentes[1], au sujet des métaphores où un terme matériel est comparé à un terme spirituel, que ces métaphores ne servent naturellement pas « à la clarté de la représentation, mais seulement à la vivacité de l'impression, du sentiment »; mais je ne puis approuver cette thèse. Les exemples que choisit l'auteur ne confirment pas, selon moi, son assertion. L'un est tiré du *Juif Errant* de Lenau :

> Pour des pèlerins pensifs le monde primitif a laissé,
> Épars dans cette vallée, ses rêves pétrifiés[2].

Ces rêves pétrifiés signifient ici des blocs erratiques. Je ne vois pas d'autre explication, sinon qu'il s'agissait pour le poète de faire retenir la représentation de la haute antiquité de ces blocs de pierre. Nous aurions pu rester en contemplation devant eux en nous répétant combien il est merveilleux qu'ils datent d'une époque aussi reculée, sans que tous nos efforts eussent réussi à nous faire embrasser vraiment du regard toute la suite des âges. L'image, me semble-t-il, nous aide à sortir de peine, et nous permet de nous reporter à ces temps préhistoriques qui ont abandonné ici un fragment de leur rêve; le lien entre le passé et le présent se trouve noué. Il en va de même de cet autre exemple de Heine :

> Comme des rêves obscurs, se dressent
> Les maisons en longues files[3]...

1. Elster, *Litteraturwissenschaft.*
2. *Für ernste Wandrer liess die Urwelt liegen*
   In diesem Thal versteinert ihre Träume.
3. *Wie dunkle Träume stehen*
   Die Häuser in langer Reih!...

Grâce à l'image, la vision devient beaucoup plus intuitive.

III

Nous traitons ici de l'image en tant qu'elle rend visible le moral au moyen du physique.

Comme les étymologistes peuvent nous l'apprendre, tous les mots et expressions qui ont une signification morale désignaient à l'origine une chose matérielle, par exemple *comprendre*, *penser*, *se représenter*, etc... En fait, toutes ces expressions sont figurées, métaphoriques, bien que l'image se soit décolorée. Dans ce domaine la métaphore est le seul moyen d'expression. Cependant nous devons faire une distinction entre différents degrés dans la qualité métaphorique des figures. Ainsi l'expression « repousser une objection », — déjà sensiblement plus métaphorique que « réfuter une objection », — peut être transposée en images plus vivantes, plus frappantes, de façon à constituer une petite scène où deux adversaires luttent avec des armes immatérielles et où l'un d'eux finit par « faire avancer la grosse artillerie » de ses arguments. En disant que la philosophie est « subordonnée » à la théologie, on emploie une image, comme quand on dit qu'elle est « la servante de la théologie » ; mais seule cette dernière expression serait considérée par le langage courant comme métaphorique. Il convient, selon moi, de distinguer ici entre les *métaphores fondamentales* et les *images proprement dites*. Si l'expression imagée d'une notion morale est réduite à la forme la plus décolorée, la plus neutre, il nous reste la métaphore fondamentale : le verbe *comprendre* en est une.

Cette distinction a une certaine importance si l'on veut éclaircir le rapport de la pensée logique avec l'image. La philosophie, qui doit chercher à amener à une forme logique nos conceptions du psychique, en vient naturellement à se demander dans quelle mesure cette forme est compatible avec la qualité métaphorique; cette question a été examinée dans une étude spéciale de M. Rudolf Eucken, *Ueber Bilder und Gleichnisse in der Philosophie* (1880). J'ajouterai quelques remarques à cette étude.

Je vais droit à un point où je crois trouver la divergence essentielle entre l'opinion de M. Eucken et celle que je suis disposé à adopter.

A l'occasion des dangers que les images, — malgré la grande importance qu'il leur reconnaît, — présentent pour la réflexion, M. Eucken remarque que ces dangers ont leur raison d'être dans la nature générale de notre pensée. « C'est, dit-il, une question depuis longtemps débattue de savoir si la réflexion peut d'une façon générale se tenir affranchie de représentations sensorielles, et nous ne saurions contester que la pensée, considérée comme phénomène psychique chez l'individu isolé, ne se libère jamais complètement des images. Mais d'autre part, nous sommes persuadé que toute science, et particulièrement ce qu'il y a d'universel et de nécessaire dans la science, dépend de ce que la réflexion crée des concepts purs avec lesquels elle opère. » Il n'est donc pas heureux, d'après M. Eucken, que la discussion philosophique porte souvent sur des images et que ceux qui veulent montrer les défauts d'une image s'efforcent de remédier à ces défauts ou présentent en échange une nouvelle image. Un exemple entre mille nous est donné par la comparaison de l'âme à une tablette de cire sur laquelle les objets laissent leur empreinte comme des cachets.

Cette image courante qui date du temps de Platon et d'Aristote est incontestablement grossière, comme l'observe Eucken, et elle a entraîné la conception d'après laquelle l'âme recevrait passivement son contenu du dehors. Cependant elle marque un progrès essentiel si on la compare à l'image immédiatement antérieure, adoptée dans la jeune école ionienne, et d'après laquelle de petites parcelles de l'objet perçu passaient littéralement, matériellement, dans l'âme du sujet percevant et se mêlaient aux propres éléments de cette âme. Dans la théorie d'Aristote ce n'est pas la matière qui est ainsi transportée, mais seulement la forme. Néanmoins cette nouvelle conception même est grossière, et l'image a été justement critiquée. Les adversaires, dit M. Eucken, n'eurent pas de peine à montrer que par cette image « l'intimité des processus intellectuels n'était pas exprimée et que la fusion du multiple dans l'unité, la pénétration réciproque des divers éléments ne pouvaient, en partant de là, être rendues compréhensibles ». En essayant d'indiquer ici les moments de l'activité de l'âme que néglige l'image ancienne, il me paraît que lui-même emploie le procédé contre lequel il veut mettre en garde et introduit de nouvelles images, car « la pénétration réciproque » est aussi une image. Cependant il fait observer encore comme quoi les critiques en question, pour faire ressortir l'activité spontanée de l'âme, se sont représenté le développement de la connaissance comme un ressouvenir ou un réveil. Mais cette image non plus n'est pas adéquate. Le réveil se fait subitement, mais l'éveil de la connaissance est lent, etc... Ces deux images ont, selon M. Eucken, le même défaut : elles présentent le contenu de la connaissance comme « une chose donnée à l'activité » (*ein der Thätigkeit gegebenes*); la discussion porte seulement sur le point de savoir si ce

contenu vient du dehors ou du dedans. Celui qui voudrait prétendre que le contenu prend naissance avec l'activité même de l'âme, aurait à repousser les deux images. « Quant à représenter son opinion (même approximativement), par une comparaison, il y devrait renoncer, car la vraie spontanéité ne saurait, non plus que la liberté, être rendue visible à l'esprit par des analogies empruntées au domaine des sens. »

Nous devons ici nous demander d'abord si on peut jamais se passer de la métaphore fondamentale, et ensuite si l'on doit même éviter de donner à la métaphore fondamentale une plus grande plénitude d'image.

Je suis convaincu que la métaphore fondamentale est indispensable non seulement pour la communication de la pensée mais pour l'acte même de penser. Les mots les plus abstraits que nous puissions employer pour exprimer une idée comportent cependant un schéma d'ordre sensible, quelque rapport de lignes ou de points. Celui qui veut bien s'observer lui-même quand il pense le mot « contraste », constatera qu'il se représente quelque chose qui va à l'encontre d'une autre chose. Mais les deux termes opposés n'ont pas besoin de prendre la forme concrète de deux adversaires plantés face à face ou de deux couleurs antagonistes placées l'une près de l'autre : on se borne à se représenter que quelque part en un point il y a comme une tension de deux forces opposées ; ce schéma n'a forme ni ombre, mais pourtant il existe. Il en va de même pour les notions d'unité et de multiplicité. Et il en est de même encore si nous disons qu'une chose est sans contradiction ou manque de multiplicité. Alors nous nous servons d'un schéma en ajoutant que tels et tels éléments doivent être éliminés. Personne ne peut penser aucune de ces notions sans avoir un schéma dans son introspection.

Mais, — et ceci est tout différent, — nous pouvons et devons nécessairement nous représenter qu'il existe quelque chose à quoi ne correspond aucune analogie sensible. C'est justement là ce que Fichte veut démontrer au sujet de la liberté, — cette notion que, dans le passage cité plus haut, M. Eucken considérait comme ne pouvant pas être rendue directement perceptible au moyen d'une analogie tirée du monde des sens. La liberté, d'après Fichte, est complètement en dehors du monde phénoménal de l'espace et du temps. Dès que nous nous imaginons l'acte de liberté comme engagé dans le temps, il devient une contradiction. Dans la mesure où M. Eucken a voulu dire cela, son assertion contient une vérité métaphysique. Mais M. Eucken en a fait une application méthodologique erronée. Car pour prouver que l'acte de liberté n'est comparable à aucun schéma d'ordre sensible on a besoin de recourir dans cette démonstration à des analogies sensibles. C'est ce que fait Fichte. Sa déduction, dans l'ensemble, invite à une construction graphique. Dans ses propositions sur le moi qui se pose lui-même ou qui pose en face de lui un non-moi, le schéma sensible est si évident que le débutant ne peut s'empêcher de voir toute cette scène d'une façon assez concrète ; et cela parce qu'en réalité le schéma n'est pas devenu suffisamment clair : il est trop schématique pour reproduire, sans que la réflexion personnelle s'y ajoute, les actes qu'il désigne.

C'est aussi conformément à ces principes que Fichte dans ses *Discours à la nation allemande* attache tant d'importance à ce que nous prenions conscience de la signification primitive des mots. Il considère, comme on le sait, que la nation française, qui s'est approprié une foule de racines d'une langue étrangère, a perdu par là le lien avec les représentations

originelles qui sont à la base des mots, par suite de quoi toute sa façon de penser est devenue abstraite, tandis que les peuples germaniques ont toujours été à même de s'abreuver à la source de l'intuition immédiate. Bien que je ne croie pas à cette théorie de psychologie ethnique et que je ne m'inquiète pas de trancher la question de la supériorité respective des Allemands ou des Français, je considère que Fichte a touché ici du doigt la condition vitale de toute culture, et que s'il y avait une nation dont l'introspection ne serait pas assez vigoureuse pour parvenir à des images sensibles et claires, cette nation serait plus ou moins étrangère à la culture spirituelle et demeurerait attachée à tout ce qui est extérieur dans la science, dans la morale, dans l'art ; en un mot, cette nation serait exclue de la philosophie, en prenant ce terme dans son acception la plus centrale et en même temps la plus large. Ce que je viens dire s'applique aussi à l'individu qui souffre d'un tel manque.

Un grand avantage est obtenu si l'école peut élever ses élèves à une plus grande conscience étymologique[1] ; dès lors ils n'emploient plus des mots ni des tournures à l'aveuglette. Je prétends qu'un individu ne saurait recevoir une éducation logique s'il ne s'accoutume pas à des constructions de lignes dans le champ de la vision intérieure ; car alors il n'est pas dressé aux mille et mille distinctions élémentaires que d'autres font sans cesse chaque fois qu'ils emploient un mot ; il est perpétuellement exposé à commettre des bévues ; il n'est pas théorétiquement sensible.

Ce que je veux donc maintenir avant tout, c'est que la métaphore fondamentale est indispensable. Mais je

1. Je parle des mots qui expriment des notions d'ordre psychique ; les termes qui désignent des phénomènes physiques ont en général une signification trop claire pour pouvoir être troublée.

ne considère nullement que la pensée soit nécessairement moins claire si la métaphore fondamentale reçoit sa pleine valeur d'image : au contraire.

Une bonne image rend plus claire la métaphore fondamentale. Pensons par exemple à l'image par laquelle Plotin veut exprimer comment l'absolu, sans qu'aucune de ses parties se dissipe par émanation, peut être la cause de tout : c'est celle du soleil qui rayonne sa lumière sans rien perdre. Laissant de côté l'inexactitude de cette théorie physique, nous reconnaîtrons que l'image choisie par Plotin est bonne et exprime sa pensée d'une façon claire. Si cette idée elle-même est insoutenable, la faute n'en est pas à l'image, mais si l'inconsistance de l'idée saute aux yeux, le mérite en revient à l'image. Une pensée obscure se retranche volontiers derrière des métaphores plus incolores. C'est pourquoi les images ont joué un si grand rôle en philosophie. En réalité la discussion roule toujours sur une image. Et il n'y a pas lieu de le déplorer. Il ne peut en être autrement. Si une image nous paraît trop grossière, il faut lui en substituer une autre plus adéquate. La lourdeur et l'inexactitude ne résident pas dans l'image même en tant qu'image; mais quand elles existent dans la pensée, elles sont mieux révélées par l'image que par des expressions plus neutres.

Cette question, comme on le voit aisément, est liée de la façon la plus intime à celle de la nature du concept. Au fond de la thèse de M. Eucken il y a une façon de comprendre le concept que je ne puis considérer comme juste.

Le défaut de l'opinion courante adoptée par M. Eucken au sujet de la nature du concept consiste, selon moi, en ce que l'on s'est attaché tout d'abord au contenu figuré du concept, si je puis ainsi dire, et qu'on a considéré la nature de ce contenu comme ayant une im-

portance essentielle. Ainsi on a observé avant tout que les images représentatives concrètes, par exemple celles de certains animaux, s'affaiblissent et se schématisent lorsque nous voulons nous représenter un animal en général. Il semble que le contenu sensible et concret de la conscience doive s'éliminer dans la formation du concept. En effet, celui-ci ne doit admettre que ce qui est semblable et commun. On reconnaît généralement que ce résidu commun ne peut être distillé à l'état de pureté parfaite et se trouve toujours additionné de quelques éléments concrets ; mais on incline à penser que plus ces survivances sont réduites, plus le concept est pur. Et si l'on considère seulement le contenu figuré ou schématique, je trouve que cette opinion est à la fois naturelle et nécessaire. Mais alors on est conduit à exiger une épuration des concepts poussée jusqu'au point où le concept cherche à s'émanciper totalement du concret, et l'on tombe par là sous la critique que Berkeley adressait à l'abstraction. Car on doit accorder tout au moins à Berkeley que le général ne peut être représenté comme séparé du concret : nous ne pouvons nous imaginer un triangle qui ne serait ni rectangle, ni isocèle, ni scalène ; nous n'avons pas de représentations abstraites dans ce sens.

Mais en fait il n'est pas d'une importance essentielle pour notre compréhension du concept que le contenu figuré soit plus concret ou plus schématisé (Voir mon *Manuel de Psychologie*, § 13, IV). C'est la *distinction* entre l'essentiel et l'accidentel qui est le véritable contenu d'un acte aboutissant à un concept ; cet acte est essentiellement un *acte de jugement*. Si l'on maintient ce point de vue, la concrétion et l'abstraction ne sont plus en conflit. On n'a pas besoin dès lors d'exiger que l'accidentel soit tenu à l'écart de la représentation. Il peut fort bien se trouver présent sous une forme assez

abrégée, parce que parfois il n'est pas besoin d'une forme plus complète. Nous sommes si familiarisés avec certains groupes de représentations qu'il suffit à notre pensée de les effleurer en toute hâte pour que nous sachions tout de suite de quoi il s'agit. Nous n'avons pas besoin de nous représenter toute la série des mammifères chaque fois que nous parlons d'eux. Mais il ne s'ensuit pas nécessairement que nous commettions une faute si notre pensée réussit à apercevoir en un clin d'œil un peu plus que le strict indispensable. Et précisément quand nous voulons constituer une notion nouvelle ou considérer une notion dans un rapport nouveau, nous devons la rafraîchir. La plupart du temps notre pensée suit les chemins connus, et alors il est naturel et commode qu'elle opère avec un contenu figuratif réduit. Mais quand il s'agit de penser quelque chose de nouveau, il faut une plus grande richesse. Pour établir une distinction nouvelle entre l'accidentel et l'essentiel, il est nécessaire de convoquer l'accidentel et de le passer en revue. Et c'est aussi pourquoi, comme le constate M. Eucken, « ce sont principalement les grands penseurs positifs, les grands esprits créateurs qui se servent volontiers d'images ».

Il y a entre les métaphores fondamentales et les images le même rapport qu'entre l'abstrait et le concret. L'image a la métaphore fondamentale pour dessin de fond, mais contient en outre beaucoup d'éléments non essentiels. On peut demander avec raison que la pensée soit libre vis-à-vis de ces éléments ; — mais non pas, selon moi, en éloignant leur représentation de la conscience, mais en les tenant à part de l'essentiel au moyen d'un acte de jugement. Si ce discernement n'a pas lieu, l'image est nuisible à la pensée, que la faute en soit à l'image elle-même ou au lecteur. Si l'image n'est pas parfaitement juste, son centre de gra-

vité reposera sur un élément non essentiel. Et, d'autre part, il peut arriver que l'intelligence du lecteur ne soit pas assez éduquée pour discerner entre l'essentiel et l'accessoire dans une image. Tout le monde n'a pas l'œil suffisamment sensible aux analogies éloignées pour faire ce discernement. Si donc nous ne rencontrons pas le véritable point de ressemblance, nous irons chercher la ressemblance dans les accidents.

Il faut rendre à la métaphore fondamentale et à l'image ce qui appartient à chacune. Il est dangereux en général de s'en tenir à l'expression la plus nue. Derrière elle on est, il est vrai, bien protégé contre un adversaire, mais on l'est mal contre l'erreur. Les expressions abstraites doivent pouvoir être éclaircies par des exemples ou des images. Et l'on ne doit pas oublier qu'une image est en même temps un exemple. La relation qu'exprime une métaphore fondamentale se retrouve dans d'innombrables faits concrets dont l'un est rendu par l'image. D'autre part on ne doit pas non plus, dans un exposé scientifique, *s'arrêter* à l'image, mais on doit chercher à la réduire à une métaphore fondamentale, si l'on veut absolument satisfaire à toutes les exigences, et si on le *peut*. Je dois avouer pour mon compte qu'une bonne image me paraît en général suffisamment claire ; il n'est pas dit qu'on ne perde pas quelque chose quand on réduit l'image à une forme plus étriquée.

IV

Le rapport de ressemblance qu'exprime une image peut être plus ou moins éloigné de l'identité parfaite.

M. Höffding[1] pose les degrés suivants : 1° la ressemblance adéquate, qui est à la base de reconnaissance pure et simple; 2° la ressemblance de qualité, dans laquelle certaines particularités seulement sont communes, par exemple même couleur, même odeur ou même forme; 3° la ressemblance de relation ou analogie. On ne saurait tracer de frontière nette entre ces trois sortes de ressemblance, mais elles désignent des points essentiels sur l'échelle graduée. La ressemblance adéquate est rarement ou, en principe, n'est jamais complète. Quand je reconnais une personne, tous ses traits ne sont guère les mêmes, et en tous cas intervient une différence de temps et d'espace. L'image en cire d'une personne, si fidèle qu'on la prend pour la réalité, offre, cela va sans dire, une ressemblance adéquate; mais une image parfaitement fidèle que je sais être une image, un bon portrait, n'a qu'une resblance de qualité avec l'original. Plus lointaine est la ressemblance entre la colonne de nuage d'un volcan et la cime d'un pin. Encore beaucoup plus lointaine est la similitude que Fritz Reuter découvre entre les quatre membres de la famille Pomuchelskopp et le chiffre 1822; cependant elle est de même nature et pas beaucoup plus lointaine que celle qu'un enfant croit découvrir entre la lettre Z et une oie. « Le bouleau, vierge aux cheveux flottants » — cette image se fonde elle aussi sur une ressemblance de forme, c'est-à-dire de contour et de maintien, ainsi que de mouvement, mais la ressemblance est si éloignée qu'en fait c'est une simple analogie. Il en est de même, à un plus haut degré encore, de la « ressemblance d'impression[2] », qui vient s'ajouter aux autres : il y a une ressemblance

1. *Psykologi*, p. 173.
2. C'est ainsi que l'appelle M. Wilkens dans sa *Poesien*, p. 42.

entre l'impression qu'évoquent l'attitude d'un arbre et celle d'un être humain — par exemple une inclinaison pleine de mélancolie et une façon énergique de se redresser. S'il fallait tracer une limite précise entre la ressemblance de qualité et l'analogie, on pourrait la définir ainsi : dans la ressemblance de qualité une portion de la sphère qualitative de l'un des objets est conforme à une portion de celle de l'autre objet; mais dans l'analogie aucune portion ne présente cette similitude. Le schéma de l'analogie est figuré par des lignes parallèles, non par des tangentes. La ressemblance dans l'analogie n'est pas une ressemblance entre des qualités mais entre des relations : entre les qualités ou les parties d'un des termes existe une certaine relation qui présente une ressemblance avec des relations existant entre les qualités ou les parties de l'autre terme (Voir : Höffding, *Psykologi*, p. 173). D'un côté le fleuve Ilse, de l'autre la princesse Ilse (dans le *Voyage au Harz*, de Heine). Le mouvement physique d'une eau courante a une certaine cadence, un certain rythme; il se retient, semble hésiter, puis se précipite « résolument ». Il y a donc ici une certaine relation entre les divers moments et cette même relation, ce rythme peut aussi se manifester dans un phénomène psychique, — et ce sera justement une analogie. Mais quant à moi je considère que même cette distinction se laisse aplanir. Car y a-t-il une différence nette entre une qualité et une relation, ou bien est-ce que chaque relation à son tour ne se joint pas aux qualités ? Les qualités d'un objet ne sont pas seulement ses éléments qualitatifs en tant que perçus chacun à part, mais ce sont aussi leurs rapports. Si donc deux termes d'une comparaison se ressemblent par une relation, ils ont précisément là les surfaces de coïncidence qualitative qui constituent une ressemblance de qualité.

En présentant ces remarques je n'ai pas, comme on le comprend facilement, fait d'objection aux trois catégories de ressemblance posées par M. Höffding, lesquelles sont bien à leur place comme divisions principales d'une échelle graduée et, du reste, ont été justement présentées par M. Höffding, si je l'ai bien compris, comme n'ayant entre elles que des différences de degré. Mais j'ai voulu insister particulièrement sur la continuité, attendu qu'elle m'a paru importante pour ce qui va suivre.

Nous avons donc constaté que les rapports de ressemblance entre les images sont *plus proches* ou *plus éloignés*. Ce sont les ressemblances plus éloignées qui jouent le plus grand rôle dans la poésie, — pour des raisons que nous allons voir tout de suite.

La ressemblance proche n'est pas toujours la plus essentielle, tandis que la ressemblance éloignée est souvent essentielle. Un exemple aidera à faire comprendre ce que je veux dire. Vous entendez quelqu'un dire que M. A. ressemble beaucoup à M. B. Et vous savez que cela est vrai, mais vous trouvez cependant que les deux visages sont au fond très dissemblables, que l'un est aussi lourd que l'autre est distingué ; les traits sont semblables, mais l'expression des visages diffère. Voilà ce que j'appelle une ressemblance proche, mais non essentielle. Une ressemblance éloignée mais essentielle peut exister entre des visages de lignes très différentes. Un portraitiste de force moyenne, ou plutôt un photographe, produit une ressemblance proche, tandis qu'un caricaturiste produit une ressemblance éloignée ; mais la caricature peut rencontrer quelque chose de central dans l'individu, une ligne essentielle au visage, le trait constitutif de ce visage, que le portraitiste ordinaire n'a peut-être pas aperçu du tout. Je soutiens en ce cas que la res-

semblance de la caricature, bien que plus éloignée, est plus essentielle, plus profonde, — même si le dessinateur a échangé la figure humaine contre une physionomie animale.

Les images de la poésie se rapportent le plus souvent à une ressemblance éloignée. La ressemblance proche est trop manifeste pour qu'elle ait besoin d'être mise en œuvre par la poésie. Le travail de la poésie ne commence que quand la synthèse présente des difficultés notables, lorsque les représentations sont si nombreuses et les relations si compliquées que nous avons l'impression d'être montés à un autre niveau en les parcourant du regard. Lorsque Taine compare le Péloponèse à une feuille de mûrier qu'une mince tige rattache au continent, il met en vue, par un procédé qui peut servir d'exemple au professeur de géographie, une ressemblance voisine, une similitude entre des formes qui se superposent presque ; cette image ne vise évidemment pas à l'effet poétique. Cependant cela ne veut pas dire que le poète n'ait pas souvent recours à des images de ce genre. Au contraire, il doit posséder avant tout la clarté élémentaire et purement pédagogique ; en décrivant les lignes d'un visage, des paysages, des édifices et leurs sites, etc..., il doit employer tous les moyens pour être clair, et les pédagogues gagneraient à faire attention aux procédés suivis par le poète en pareil cas. Mais ce genre de clarté n'a par lui-même aucun effet poétique.

En revanche il y a de la poésie à considérer les îles de l'archipel danois comme des « feuilles de nénuphar qui se balancent » (Richardt). Ici la comparaison s'étend plus loin que dans l'image de Taine, qui ne veut certainement pas affirmer que le Péloponèse repose sur l'eau comme une feuille de mûrier, mais compare simplement les contours de la presqu'île à

ceux de la feuille. Mais en même temps que la ressemblance est plus pleine, plus essentielle, elle est aussi plus éloignée.

La ressemblance proche peut être ou bien peu éloignée de l'identité pure, même de l'identité extérieure apparente (par exemple si on compare une église à une autre), et alors elle est trop banale pour servir de support à une émotion poétique, — ou bien elle ne s'étend qu'à un seul côté des termes de la comparaison, comme dans l'image de Taine, sans que l'auteur lui-même pense à quelque ressemblance interne, et par suite elle reste superficielle. L'image poétique exprime une ressemblance qui ne peut être perçue par n'importe quel œil ; elle est à la fois éloignée et essentielle.

Elle ne doit pas être éloignée et superficielle. En ce cas elle peut être spirituelle, mais elle n'est pas poétique. C'est ce que nous voyons tout de suite en parcourant cette série d'images de Henri Heine : « Une jeune fille, c'est du lait ; une jeune femme, du beurre ; et une vieille femme, du fromage. » La première de ces comparaisons ne manque pas de poésie, bien qu'on y sente déjà poindre la malice ; elle se fonde sur une conformité assez profonde ; et beaucoup de traits caractéristiques de la jeune fille sont rendus par cette comparaison, — notamment des qualités de teint et de tempérament. La ressemblance est éloignée, mais n'est pas absolument dépourvue de caractère essentiel. Dès la seconde image la comparaison se rétrécit en pointe, en ce sens qu'elle ne maintient obstinément qu'un trait unique, et cela s'aggrave dans la troisième image. La ressemblance devient superficielle, et reste toujours éloignée. C'est précisément le genre de ressemblance que recherche l'esprit de saillie. Mais naturellement il n'est pas nécessaire que l'esprit soit toujours simplement de l'esprit. Une bonne caricature n'indique qu'en appa-

rence un trait isolé : elle choisit, en effet, un trait central et cache par suite un sens plus profond sous son exagération, et elle a à cause de cela un contenu poétique.

Je ne puis me dispenser de faire ressortir le rôle important que joue dans le développement de la civilisation la différence entre la ressemblance superficielle et la ressemblance intime. Rien n'est plus caractéristique non seulement du talent artistique mais d'aptitudes supérieures dans une direction quelconque, que la faculté d'apercevoir la ressemblance lointaine mais profonde ; et cette faculté caractérise aussi bien la culture élevée que le talent naturel. Dans les sciences l'attention a passé des ressemblances proches aux ressemblances plus lointaines, — et en même temps s'est dirigée vers ce qui est essentiel. Que l'on pense à la classification des plantes et en général à toutes les classifications. Ou bien encore aux diverses conceptions éthiques : depuis la concordance extérieure, non essentielle avec la loi morale jusqu'à la concordance interne, plus essentielle. L'*exspectatio casuum similium*, qui est à la base de toute sagesse de la vie, débute par des ressemblances externes très frappantes, mais souvent très accidentelles, et passe ensuite à l'enchaînement plus caché des causes. La plupart des hommes sont rendus sages par des expériences pénibles, mais quelques-uns ne le deviennent que pour des cas futurs présentant une ressemblance évidente, et d'autres pour des analogies futures. Une portion de l'humanité lit des ouvrages sur les anciens procès de sorcellerie et en tire assez d'édification pour ne pas commettre à l'avenir la même erreur ; une autre portion se demande à cette lecture s'il est possible que de nos jours nous soyons aussi ignorants et superstitieux à d'autres égards ; et une troisième portion se demande avec angoisse si l'intelligence humaine est en quelque façon défectueuse et

infirme, puisqu'elle peut s'aveugler de la sorte bien qu'elle soit en possession de la logique aristotélicienne. Les premiers ont acquis une *exspectatio* pour les mêmes circonstances extérieures, les seconds pour la même ignorance et les mêmes préjugés dans des circonstances différentes ; et enfin les troisièmes pour les défaillances de l'intelligence telles qu'on peut les imaginer même dans des cas où l'instruction ne fait pas défaut. — Et en matière d'art le conflit de tous les temps entre les « philistins » et les êtres doués de génie ou de talent, a porté, — à l'insu des uns et des autres, naturellement, — sur l'importance et la valeur des ressemblances lointaines. Aux yeux des premiers, ce ne sont là que des folies.

Un groupe particulier et intéressant de ressemblances lointaines est constitué par ce qu'on appelle « analogies sensorielles » ou « correspondances » d'un sens à l'autre. « Le rossignol égrène des trilles bleuvert » et autres images du même genre rentrent dans cette catégorie. Mais toutes ne paraissent pas si hardies. Au contraire, une foule de ces transpositions sont devenues si naturelles à nos yeux que nous n'y faisons plus attention quand elles se présentent sans cesse dans la conversation. C'est à peine si nous avons conscience de parler par image quand nous disons que des tons musicaux sont clairs, doux, pleins ou maigres, ou que des couleurs sont criardes, chaudes ou froides, etc. Ce qu'il y a de remarquable dans ces images, c'est qu'elles sont fondées sur des ressemblances si éloignées que nous pouvons presque mettre en doute qu'il existe une ressemblance quelconque. On peut comparer des impressions visuelles avec des impressions visuelles, des sons avec des sons, mais les impressions d'un sens sont complètement différentes de celles d'un autre sens. Un chant ne paraît avoir aucune ressemblance

avec une couleur. Ce sont des impressions sensorielles disparates.

Il doit cependant y avoir parfois un point de contact, puisque ces impressions disparates ont été comparées mutuellement. Elles peuvent trouver ce point de jonction dans un état d'âme. Nous avons ici une inflexion des lignes d'un arbre qui a quelque chose de gracieux, de léger, de dégagé; on croit percevoir la légèreté de main avec laquelle une personne tracerait une telle ligne. Voici là-bas, dans le ciel, une nuance de couleur qui est à ce point comparable à l'inflexion de ligne précédente qu'on serait tout de suite frappé si la nuance commençait à prendre un autre caractère que la ligne, à devenir plus agitée ou plus lourde. Et là-bas nous avons un parfum qui a précisément le même caractère; qu'il devienne le moindrement plus doux ou plus pénétrant, et il cessera d'avoir rien de commun avec la ligne et avec la couleur. Un musicien peut, d'un coup d'archet, nous rendre à la fois la nuance exacte de la ligne, de la couleur et du parfum. On peut, de la sorte, tout autour de cet état psychique de légèreté et de liberté, grouper un cercle d'impressions sensorielles disparates qui ont toutes quelque chose de commun. Quel est cet élément commun ?

La réponse la plus ordinaire est qu'un sentiment forme l'intermédiaire. Ainsi Wundt dit ceci : « Toutes ces analogies de la sensation ne reposent vraisemblablement que sur la parenté des impressions qui servent de base. Le son grave considéré comme pur phénomène n'offre pas de rapport avec la couleur sombre; mais comme les deux choses s'accompagnent d'une même tonalité sérieuse de sentiment, nous attribuons celui-ci aux sensations qui, dès lors, nous paraissent elles-mêmes apparentées. » (*Phys. Psych.*[2] I, 487.) Il y a dans ce passage deux affirmations entre lesquelles je

veux faire une distinction : d'abord cette affirmation que le terme médiateur est un sentiment et ensuite que la médiation se fait au moyen de l'association de contiguïté. Cette dernière assertion est très importante au point de vue logique. Si elle est exacte, la ressemblance dans « l'analogie des sens » n'est qu'une illusion. Le son ni la couleur ne présentent alors en eux-mêmes aucun point de comparaison, mais le son nous amène à un sentiment qui l'accompagne habituellement, et ce sentiment nous conduit à son tour à une couleur, qu'il accompagne également d'habitude. Or, les impressions conjointes au son et à la couleur étant semblables, il nous apparaît que le son lui-même et la couleur elle-même offrent une ressemblance, mais ce n'est là qu'une apparence; et nous aurions donc ici un des nombreux exemples de la façon dont la sensibilité égare l'intelligence. Mais il me paraît qu'il y a autre chose dans ce genre d'analogie entre les sens. Même une fois que je me suis représenté que la ressemblance est une illusion produite par une association de contiguïté devenue habituelle, la ressemblance subsiste. Cela vient-il de ce que le son et la couleur se sont tellement fondus avec leur sentiment que nous ne pouvons plus les dégager de celui-ci dans notre conscience? Ou bien y aurait-il peut-être une ressemblance entre le son et la couleur en eux-mêmes? Je penche vers cette dernière solution.

Un jour qu'on essayait de décrire à un aveugle-né la couleur rouge écarlate, il s'écria que « ce devait être quelque chose comme un coup de clairon ». Je voudrais bien savoir en quels termes et avec quel accent s'était exprimé celui qui s'était chargé de décrire à cet aveugle le rouge écarlate. On peut être certain qu'il avait essayé de le représenter comme quelque chose de flamboyant, de très haut en couleur, — de repré-

senter non pas la qualité de la couleur, mais ses relations avec d'autres sensations, des relations rythmiques, si je puis ainsi dire. Il y a, en effet, un rythme dans les passages de qualité à qualité. Placez des nuances d'une couleur l'une à côté de l'autre, et le passage de la perception de l'un à l'autre ne sera compris que comme un pas bref, l'un des pas étant peut-être un peu plus long que l'autre. Placez une autre qualité de couleur à côté, et la perception fera un pas beaucoup plus grand, variable du reste suivant la couleur. Mais insérez dans l'échelle des couleurs une bande rouge écarlate sans intermédiaire spécial, et cette bande produit un choc, car il n'y a pas eu de transition régulière. Cette couleur fait une impression plus violente, se présente avec un tout autre rythme que celle qui se présente tranquillement. Elle ne vient pas comme un son moelleux de flûte, mais comme un coup de trompette. En un mot la ressemblance entre les deux impressions sensorielles disparates ne réside pas dans les qualités des sensations, qui doivent être incommensurables entre elles, mais dans l'*appréhension*, dans l'acte par lequel notre conscience reçoit les impressions. Dans les conditions rythmiques de l'acte d'appréhension nous trouverons peut-être la médiation que nous cherchions. Voici un autre exemple. Un son prolongé ou une suite de sons analogue à un fil peut s'élargir, s'enfler ou s'amincir, se filer d'une façon égale ou par morceaux. Quand l'appréhension s'empare des nuances du son et de ses modulations, elle se meut suivant le même rythme que celles-ci, décrit la même courbe que quand elle appréhende une ligne. Quand on a jugé impossible qu'un son ou une couleur pussent se ressembler mutuellement, on a songé seulement au côté qualitatif des sensations; mais elles ont en outre un côté quantitatif : l'étendue dans le temps et dans

l'espace, et l'intensité. Les conditions quantitatives peuvent comporter une multitude de nuances, et les sensations qui dans ce nuancement concordent entre elles présentent ainsi une ressemblance. Il faut noter aussi que même les conditions qualitatives se ramènent en partie à des conditions quantitatives. Elles s'y réduisent et y trouvent leur expression. L'affinité qualitative se transpose en proximité spatiale, la dissemblance en éloignement, la multiplicité qualitative en succession dans le temps. Les sensations trouvent dans l'appréhension une échelle et une cadence, un rythme, qui rend sous forme quantitative leurs variations qualitatives; de même qu'un phonographe emmagasine les nuances de la voix sous forme de quantités; de même que toutes les nuances des couleurs sont présentes dans les vibrations de l'éther.

On pourrait aussi conclure par voie déductive qu'une ressemblance doit se trouver entre les sensations disparates. M. F. von Schéele [1] postule avec raison cette ressemblance, mais sans rechercher en quoi elle doit consister, et fonde son hypothèse sur le fait que les perceptions en question sont des perceptions du même sujet. Pour ma part je n'oserais pas invoquer ce raisonnement comme vraiment décisif. Il nous oblige assurément à admettre entre des sensations disparates tout autant de ressemblance qu'il doit en exister entre toutes nos représentations, c'est-à-dire à peu près le degré de ressemblance en vertu duquel un éléphant serait comparable à la conjonction « et » ; mais ce n'est pas là ce qu'il nous faut. Comme on le voit, cette induction prouve trop. Il s'ensuit non seulement qu'une ressemblance existe entre le son grave et la couleur

1. Philosophe suédois (*Det mänskliga själslivet*, « La vie psychique de l'homme »).

sombre, mais aussi qu'il en existe une entre le son grave et la couleur claire. Il s'agit ici de ressemblances d'ordre différent. Assurément la condition dernière des analogies intersensorielles est l'unité de la conscience. Mais une détermination si générale n'est pas suffisante comme base d'un phénomène plus spécial. Nous devons chercher le point de contact dans un facteur qui intervient justement dans l'acte de perception. Et alors nous constatons que la forme spatiale et temporelle de la perception ainsi que ses conditions d'intensité sont communes même pour des sensations disparates quant à la qualité.

Il ressort déjà de ce qui précède que je dois contester l'une des assertions que nous avons notées dans le passage de Wundt cité plus haut. La médiation ne se produit pas seulement par l'association de contiguïté. Je pense, contrairement à Wundt, qu'il existe vraiment un rapport (*Beziehung*) entre le son et la couleur considérés comme tels.

Mais nous devons faire un pas plus avant. Lorsque vous voyez l'inflexion de ligne légère dont nous avons parlé, vous en imitez aussi le dessin avec votre corps ; non pas, sans doute, que vous exécutiez vraiment un mouvement correspondant, mais vous faites des embryons de mouvement, vous éprouvez les sensations musculaires qui accompagneraient ce mouvement ou cette position. Quand vous concevez une nuance de couleur, vous la percevez aussi d'une manière vitale ; elle vous amène à respirer d'une certaine façon et à sentir dans votre corps cette impression de légèreté et de liberté qui existe dans la nuance en question. Et il en est absolument de même quand vous respirez un parfum ou que vous entendez une mélodie. Les sons suggèrent une attitude, une physionomie, un mouvement, une sensation musculaire. Représentez-vous des

sons qui bondissent comme l'eau des cascades ou qui se poursuivent d'un mouvement régulier comme des nuages que chasse le vent, ou qui s'apaisent, se reposent, s'étendent au soleil, — et tout cela se reflétera dans vos sensations musculaires aussi fidèlement que le jeu rythmique de la musique est rendu par une danseuse. Les perceptions cinesthétiques accompagnent l'appréhension et lui donnent une résonance. Ce que nous appréhendons est traduit dans leur langage. C'est pourquoi il peut nous être indifférent que le passage d'une émotion à une autre soit rendu par un mouvement du corps (y compris les expressions de la physionomie), ou par un mouvement mélodique, ou par une nuance de couleur, ou par un rythme verbal, ou par des mots qui nous peignent quelque chose de cette émotion.

Si l'on réfléchit maintenant aux liens étroits qui unissent les perceptions cinesthétiques au sentiment, on comprendra qu'après tout ce n'est pas sans raison qu'on a considéré le sentiment comme le médiateur dans les analogies intersensorielles ; seulement ce n'est pas, comme nous l'avons vu, parfaitement juste.

Au point de vue théorétique l'explication que nous venons de donner de l'analogie sensorielle implique que l'instinct artistique conserve ici encore ses droits vis-à-vis de la réflexion. D'après cette dernière, l'analogie sensorielle serait fondée sur une *illusion* de ressemblance ; mais elle est fondée sur une ressemblance vraie.

Si l'on me permet cet essai, je voudrais considérer une question esthétique spéciale dans sa connexion avec l'analogie sensorielle. Il n'est peut-être pas impossible, en se servant de l'analogie sensorielle, d'établir une distinction de principe entre ce qui est agréable et ce qui est beau. Cette distinction est, à mon avis, essen-

tielle, bien qu'elle puisse paraître entachée de préjugés, si la frontière n'est pas tracée avec justesse. Certainement il est injuste de refuser par exemple aux sensations olfactives et gustatives une valeur esthétique. Mais où passe la frontière ? Une impression sensorielle, dirai-je, a un contenu esthétique juste aussi longtemps qu'elle se transpose en une analogie sensorielle. La sensation de bien-être que procure un bon repas n'est pas en elle-même esthétique. Mais les différents plats suggèrent des analogies par leur goût et par leur aspect : ils signifient quelque chose. Ils éveillent la représentation de quelque chose de moralement lourd ou léger, etc... Essayez une fois de comparer des individus à des vins, et vous verrez quel est le caractère déterminé que possède un vin. Dites à deux personnes de faire en même temps des comparaisons de ce genre, et vous serez frappé de la concordance qui existera entre leurs façons de voir respectives. Si vous comparez une personne à du vin du Rhin, je suis sûr que je ne la comparerai pas de mon côté à du porto. Il existe incontestablement des personnes qui, sans y penser, sont très sensibles au caractère moral de la nourriture et de la boisson : elles ont des besoins en conséquence, — besoins tout à fait analogues à celui d'un ameublement conforme à leur personnalité. Est-ce que M. Hugo n'avait pas, dans son château de chasse, imposé un « style » déterminé qui s'appliquait même à l'ordonnance des repas ? De l'eau fraîche sortant de la source, un verre de lait, et même — comme par manière de divertissement — deux beignets, forment une symphonie dans laquelle se révèle l'âme du château de chasse.

De même les odeurs — outre qu'à un point de vue purement sensoriel elles sont agréables ou repoussantes — ont aussi leur caractère moral. Le fait que la rose sent bon n'a pas en soi une importance esthétique

plus grande que le fait que la fraise a bon goût. Mais le parfum de la rose a en outre son caractère spécial, comme l'œillet a le sien. Et si une personne préfère l'un ou l'autre, cette préférence est en connexion avec les goûts qu'elle manifeste à d'autres égards. L'œillet a un parfum plus hardi, — excessif, direz-vous peut-être, et alors vous serez amené à porter une appréciation du même genre sur la femme qui vous paraîtra ressembler à l'œillet.

Ces quelques exemples nous suffiront peut-être pour le moment. En ce qui concerne les sensations visuelles et acoustiques, il n'est guère besoin de montrer quel rôle important jouent les analogies.

Je demanderai seulement si nous n'attribuons pas aux jugements de notre goût une certaine validité générale aussitôt que ces jugements portent non pas sur l'impression sensorielle pure, mais sur les analogies qu'elle entraîne. C'est à cause de l'analogie sensorielle que l'on peut considérer que le goût de tel individu est meilleur ou pire que celui de tel autre. Celui qui, dans quelque domaine que ce soit, a cultivé son goût, a passé par un certain nombre de goûts et de penchants successifs. Le passage à un nouveau goût est conditionné d'abord par le développement intérieur de l'individu en question, développement qui est parvenu à un nouvel état d'âme et qui, du même coup, a enseigné à l'individu à apprécier les phénomènes, par exemple les plantes, les couleurs, etc... qui reflètent cet état d'âme. En second lieu, le goût nouveau est provoqué par une observation plus attentive des phénomènes. Un individu peut fort bien être mûr pour un certain mode de sensibilité développé tardivement chez lui, mais ne s'est pas exercé à reconnaître les correspondants de cet état d'âme dans différents domaines. Si l'on n'est pas suffisamment fami-

liarisé avec les couleurs, on interprète à faux leurs significations émotives. Quoi qu'il en soit, dans le domaine où un individu a cultivé son goût, il ne pourra jamais considérer ce goût comme simplement subjectif mais se sentira assuré que les points de vue qu'il a dépassés étaient vraiment à un niveau plus bas. Cela indique qu'en concevant l'analogie sensorielle dans une impression des sens, nous avons passé du domaine de l'agréable, où l'on ne dispute pas des goûts et des couleurs, au domaine de l'esthétique, où notre jugement prétend à une valeur universelle.

Le rythme. Les moyens mimiques. La personnalité.

I

Dans des expériences qui ont été faites au sujet de « l'étendue de la conscience » on a constaté que notre conscience peut embrasser dans le même temps plusieurs représentations, si celles-ci sont divisées par le rythme en unités plus petites. Nous avons, par exemple, à percevoir un certain nombre d'oscillations de pendule, mais sans pouvoir compter un, deux, trois, etc..., auquel cas nous pourrions facilement nous rendre compte du nombre des oscillations, si grand qu'il fût. Mais on les enserre pour ainsi dire d'un seul coup par une opération qui est pour moi tout à fait analogue à celle par laquelle j'embrasse d'une vue d'ensemble un motif de tapisserie (voir ci-dessus). Jusqu'à une certaine limite on a une perception immédiate du nombre des oscillations, mais seulement jusqu'à une certaine limite. Or, si l'on range maintenant les oscillations dans un ordre rythmique, plusieurs d'entre elles se groupent en une unité, et alors nous pouvons apprécier immédiatement un nombre beaucoup plus grand d'oscillations.

Cette petite observation nous fait soupçonner l'importance de l'aide fournie par le rythme dans nos représentations. Nous pouvons difficilement nous rendre compte de ce que serait une représentation sans rythme, car notre vie intellectuelle est rythmique à sa naissance même et dans ses manifestations les plus élémentaires. Ce n'est pas seulement le langage qui est rythmique, mais même la pensée silencieuse. Celle-ci, comme on l'a montré, est souvent en fait un discours muet, mais elle ne l'est pas toujours, selon moi. Dans l'acte de pensée il ne se trouve pas toujours de mots déterminés pour chaque représentation : de-ci de-là un mot se présente, mais une image survient sans aucun mot, et soit que des mots accompagnent ou non les images, la réflexion muette se sert du rythme pour voir clair dans les représentations. Naturellement il n'est pas toujours nécessaire que le rythme s'exprime par des hochements de tête méditatifs. Remarquons justement qu'au plus fort de notre réflexion, nous demeurons extérieurement immobiles ; mais alors la pensée se meut dans notre tête d'un mouvement silencieux, agile et rythmé. Je me demande si les meilleures pensées ne se jouent pas d'abord dans le cerveau comme une pantomime rythmique. Il se fait un silence complet. Alors une pensée monte en scène, — et c'est son jeu muet qui se transpose maintenant en mots.

Le rythme assortit les représentations. Il fait quelques pas et marque qu'il y a ici une frontière, et qu'ici ou là tel et tel élément a été classé et mis de côté, — tout comme cela se passe dans le discours. Un bon orateur s'entend à tracer une ligne de démarcation au moyen d'une pause, de sorte qu'on se sent comme libéré de ce qui précède et qu'on se tourne avec une attention fraîche vers ce qui va venir. Il se

produit de la sorte un éclaircissement formel. L'orateur sait aussi évaluer l'aptitude de l'auditeur à accueillir et à actualiser les représentations. Il parle par moments sur un rythme lent et nous donne pour chaque représentation juste le temps dont nous avons besoin, et il sait de temps à autre laisser les représentations s'actualiser à toute vitesse ; car il s'agit parfois précisément d'obtenir une actualisation rapide ; au moindre arrêt il se produirait une stagnation. De la sorte on parcourt une série de représentations à une allure vertigineuse, justement pour que la série n'ait pas le temps de se morceler en plusieurs unités et forme une seule unité rythmique , tout cela en conformité avec la loi élémentaire qui se manifeste dans les expériences mentionnées ci-dessus. Par le moyen du rythme — qui n'est pas seulement un rythme de vitesse mais aussi un rythme d'intensité — se marquent les transitions du discours. Et c'est ainsi qu'on indique si quelque chose est capital ou accessoire. La composition entière se développe suivant les lois du rythme et en devient plus claire, ce qui facilite la vue d'ensemble. Mais le rythme ne signifie pas toujours vivacité et élan. Il existe une régularité tranquille qui est rythmique, comme aussi il y en a une qui est morte et dans laquelle on ne sent pas le ressort d'une pensée. Et il y a aussi une effervescence qui est rythmique, et une autre qui est morte, qui est artificielle et à qui manque l'élasticité du rythme.

L'absence d'un rythme, calme ou animé, produit avant tout un effet non esthétique ; mais ce n'est pas cela que je veux noter ici ; ce à quoi je m'attache c'est que l'exposé en devient obscur. En effet la disposition logique du discours réside pour une bonne part dans le rythme, est absorbée en lui.

II

Le rythme paraît contribuer aussi à établir l'ordre formel parmi les représentations. Une autre question est de savoir s'il peut dans une mesure notable servir à transmettre d'une personne à une autre les représentations elles-mêmes. Il le peut sans aucun doute. Le rythme collabore en cela avec les autres moyens d'expression pantomimiques, avec l'expression du visage, les gestes, toutes les allures de l'individu, et il n'est pas toujours facile de dire quelle portion du travail le rythme accomplit spécialement. Il suffit de constater qu'il y collabore et que le travail est important.

Naturellement c'est en premier lieu l'état de conscience de celui qui parle ou écrit, qui se manifeste dans le rythme. D'abord ses sentiments, mais aussi ses représentations. Un sentiment a ses antécédents et ses conséquences. Il a à sa base un certain état physique et psychique, il donne lieu d'attendre certains actes. Ainsi donc, dès que le sentiment se révèle à nous, nous avons aussitôt une représentation par exemple des perceptions vitales d'un individu, des pensées qui lui traversent le cerveau, etc... Une démarche morne, un rythme triste peuvent donc transmettre la représentation, comme le peuvent faire les mots. Avec une restriction cependant : les moyens mimiques le plus souvent ne peuvent qu'avec le secours des mots ou du guide fourni par les circonstances extérieures, indiquer des représentations déterminées, sans quoi ils ne nous donneraient que des représentations pour ainsi dire alternatives. Je peux fort bien, à l'aspect d'une personne, dire si elle est

de bonne humeur, mais je ne sais si cela provient du beau temps ou d'une bonne nouvelle.

En supposant cependant que les moyens mimiques sont appuyés par les mots, on peut dire, d'autre part, que ces moyens rendent les représentations d'une façon beaucoup plus précise que les mots le peuvent jamais faire. Une fois que les mots nous ont désigné un certain cercle de représentations, les nuances peuvent apparaître dans ce cercle avec plus de netteté au moyen de la mimique. Si une personne parle d'une autre, elle peut modifier par la mimique son jugement sur cette dernière avec plus de précision et de sûreté que par les mots seuls. Si bien qu'elle s'exprime en paroles, elle ne parviendra guère par ce moyen à rencontrer justement le degré voulu d'approbation et de réserve, mais elle y arrive avec le ton et le geste. Dans la langue écrite, c'est principalement le rythme qui rend la mimique.

On ne peut contester que le rythme renseigne sur la personne qui parle ou qui écrit. Cependant il ne parle pas seulement du sujet, mais aussi de l'objet. Le rythme peint parfois fort bien. Les *Sange ved Havet*[1] du poète danois Drachmann nous donnent l'impression du mouvement des vagues sans description, et cela avec une infinité de nuances. Le rythme est imitatif. Il peut représenter, au point qu'un aveugle le verrait, ou bien une gracieuse jeune fille dansant sur la scène, ou bien un prélat faisant majestueusement son entrée dans le temple. Si le poète n'a pas pu, à l'aide de l'intonation rythmique, s'acquitter d'une bonne partie de sa description, la tâche qui lui reste ne sera pas petite.

Le rythme n'imite pas seulement ce qui comporte de

1. « Chants du bord de la mer. »

la cadence et de la mesure. Il donne à la personne décrite — nous pensons toujours à l'objet — une certaine attitude, une certaine voix, voix pleine, métallique, ou voix aigre et criarde. Il saisit et fixe les états de l'âme à l'instant où ils mettent la voix en mouvement et façonnent l'expression des lèvres. Comment dire avec des mots tout ce qui est enfermé dans le rythme de la poésie de Fröding : *Un vieux génie de la montagne?* Comme les mots trébuchent pour ainsi dire, avec une bonhomie pesante, sur la langue du vieux lutin ! Il y a là quelque chose de touchant à la fois et d'embarrassé, de gauche et de contrit qui est indescriptible.

L'imitation flagrante n'est naturellement pas en général l'affaire du rythme. Un rythme trop intentionnel, ressemblant pour ainsi dire à un programme, ne serait pas utile à la poésie. Mais l'imitation a, comme l'image, de nombreux degrés de ressemblance, et ce sont aussi en matière de rythme les analogies lointaines que la poésie préfère. L'oreille du poète doit être sensible à la concordance distante mais intime qui existe entre une certaine chose perçue et un certain rythme.

III

Je compte le rythme parmi les moyens d'expression mimiques. Quand un homme parle, il n'est pas facile de discerner ce qui est exprimé par le rythme et l'intonation du discours, par le regard, par le maintien, etc... Mais un fait dont je suis du moins bien certain, c'est que tous ces moyens mimiques réunis sont, en combinaison avec les mots, des moyens d'expression particulièrement importants. Certaines repré-

sentations peuvent, je l'accorde, s'exprimer simplement par des mots. Mais je crois, d'une façon générale, que nous exagérons beaucoup notre aptitude à nous exprimer par des mots ou par des figures de langage. Cependant le langage des mots peut être considéré comme une variété du langage des gestes. Il n'a nullement encore réussi à s'émanciper de cette marque originelle.

Maintenant il peut sembler que la langue écrite du moins doit se passer complètement de la langue des gestes tout en restant très expressive. Mais en fait la langue écrite peut admettre l'élément mimique, — et cela essentiellement par le rythme. Le secret de tout style qui a quelque caractère artistique, c'est qu'il révèle l'intonation et le regard de l'auteur. Il a un tour *personnel*. C'est une erreur de croire que nous puissions traduire en mots écrits ce qui s'exprime sans cela par la mimique. C'est la mimique qui, en tant que mimique, c'est-à-dire non rattachée à des représentations déterminées, passe dans la langue écrite. Elle est représentée ici par quelques procédés mimiques peu nombreux. En effet, il n'est besoin que de quelques traits pour que nous devinions les autres. La personnalité est si une qu'il nous suffit de l'entrevoir en un point pour comprendre l'ensemble. Une seule intonation peut suffire. Une expression révèle une attitude, une physionomie. Ce que nous aurions pu lire dans la physionomie ne se trouve pas de la sorte analysé, mais demeure aussi inarticulé, continue à être de la mimique. Les représentations que les jeux de physionomie exprimaient dans le discours oral ne sont pas rendues ici par des mots; mais ceux-ci rendent la physionomie et, par son intermédiaire, indirectement, les représentations. Il peut arriver qu'un individu regarde quelque chose, un paysage, un être humain, une situation, et qu'il perçoive en les regardant un certain caractère qu'il aurait

de la peine à rendre par des mots ; mais, tandis qu'il contemple, le caractère en question se reflète peut-être dans son œil. C'est le jugement de l'œil qui redit les impressions ressenties. Or si le sentiment qui anime cet œil, la perception générale et vitale qui accompagne l'impression, se révèle d'une manière quelconque dans le style, le langage de l'œil passe dans le texte écrit.

La grande importance de l'élément personnel en poésie n'est pas inexplicable du point de vue théorétique. Cet élément est si riche ! Il est à la fois multiple et un. Un état d'âme, par exemple, n'est encore rendu qu'abstraitement avant de recevoir la détermination individuelle. Les réflexions qui se suivent, par exemple, dans la *Zueignung* de Gœthe à Faust ne sont pas en elles-mêmes très poétiques. Beaucoup d'autres auraient pu les faire. Mais il y a ici quelque chose de plus : on y sent passer le souffle d'un être humain. On perçoit derrière les mots une émotion, un état de sentiment où se concentre la vie entière d'un certain homme. On voit une physionomie où apparaissent un nombre infini de choses qui ne peuvent être dites par les mots, et entre autres ce que Napoléon y découvrait quand il disait de Gœthe : « Voilà un homme qui a beaucoup souffert ! »

En même temps qu'un mot dans un exposé reçoit l'empreinte d'une personnalité, une infinité d'éléments nouveaux surviennent, qui élargissent le contenu du texte. Ce dont on parle, ce n'est plus — pour parler comme un scolastique — ce n'est plus simplement une *quidditas*, mais c'est en plus une *hæcceitas;* le contenu formel devient d'autant plus riche que la personnalité est plus riche que l'abstraction.

Et l'élément nouveau qui survient n'est pas seulement un accroissement de multiplicité, mais aussi d'unité. Je prétends que rien n'est vraiment compris

d'une façon une avant d'être compris d'une façon personnelle. Un soi-disant état émotif de l'âme qui n'a pas reçu la plénitude individuelle n'est pas un véritable état de sentiment. Ses ingrédients ne se sont pas rassemblés en un tout. C'est pourquoi tout esprit à la fois sensible et sincère s'efforce d'instinct de parvenir à cette conception personnelle. Il sent au fond de lui qu'il n'est pas arrivé au bout avant d'être parvenu là. Et il en est ainsi même s'il s'agit de choses qui sont en soi impersonnelles. Car même celles-là sont en définitive en relation avec la personnalité. Nous n'avons pas toujours besoin de les considérer dans cette relation. Il ne serait pas bon qu'un naturaliste, un géographe, un sociologue, etc..., se tinssent pour obligés de les considérer toujours de la sorte. Mais à mesure que nous voyons les choses de haut et en grand, nous les voyons en relation avec la personnalité. Pour moi du moins, je suis absolument certain que la nécessité d'une empreinte personnelle en poésie est en connexion étroite avec la nécessité d'une conception synthétique de la vie.

Il est certain en tout cas qu'on ne saurait être indifférent au rythme, à l'intonation dans un exposé ; et cela même s'il s'agit d'un exposé scientifique et pédagogique, — je n'ai pas besoin de parler des exposés artistiques. Ce n'est pas par souci de l'émotion et du sentiment que je présente cette idée et cette exigence ; car je sais bien que beaucoup considéreraient que si l'émotion est éliminée, la perte n'est pas grande. Mais je vois la chose d'un point de vue purement intellectuel, explicatif. Il y a des choses qui ne peuvent se dire sur n'importe quel rythme. Avec quelle délicatesse doit procéder le traducteur de la Bible pour conserver au texte son ton spécial sans lequel ce qui est grand et puissant deviendrait plat ! Certains états de l'âme ne

peuvent se décrire ni se communiquer à d'autres sans qu'on y mette le ton juste. Par exemple, un maître qui au cours d'une leçon de littérature veut faire comprendre à ses élèves le sentiment intime contenu soit dans une œuvre poétique soit dans un caractère de poète, doit, pour ce moment-là du moins, se laisser envahir véritablement par le sentiment en question, de façon à pouvoir l'interpréter avec sa *personnalité ;* car il ne pourra le faire avec les mots seuls. C'est pourquoi la personnalité, comme l'instinct nous en a déjà avertis, a une importance si considérable. C'est pourquoi certains individus n'ont aucune action sur leurs élèves. Ils ne peuvent leur infuser les dispositions d'esprit voulues parce qu'ils sont incapables de les traduire, parce que même si leurs paroles les décrivaient avec justesse, leur physionomie et leur intonation en donneraient un commentaire inexact. Des matières telles que l'enseignement moral et religieux ou la littérature ne conviennent pas à de tels maîtres. Et en effet, même à un point de vue purement intellectuel, ils sont hors d'état de donner en de tels sujets l'enseignement voulu. Ils feraient mieux de choisir des matières de caractère plus positif. Non pas qu'ils ne soient pas assez intelligents ; mais ils n'ont pas assez de personnalité.

On encourt peut-être l'accusation de pédantisme esthétique, si l'on critique du point de vue du rythme un travail qui n'appartient pas à la littérature proprement dite. Je ne puis cependant nier que le rythme révèle souvent du premier coup ce que vaut un auteur. Par exemple, il m'arrive de feuilleter chez un libraire un livre qui se présente à première vue comme quelque chose dans le genre de Nietzsche : un peu de sagesse pratique mise en aphorismes. Après tout, pourquoi pas ? Si un auteur est un maître en ce genre de production, le genre est bon. Je lis quelques lignes..., et je dois avouer

que je n'ai pas lu plus avant. Pourtant, j'affirme catégoriquement que ce ne fut point par dégoût esthétique d'aucune sorte que je déposai le livre. Les sujets qu'il traitait étaient de telle nature que j'eusse avec plaisir pioché les pages les plus arides et les plus dénuées d'art si j'avais pu y trouver ces sujets éclaircis d'une façon nouvelle pour moi. Mais le ton me prévint immédiatement que je n'avais rien à apprendre de cet auteur. Il voulait parler d'émotions de l'âme et n'en offrait que des fragments. On sentait que ces états d'âme étaient pour lui des réflexions et non de la vie personnelle. En un mot, il n'était pas maître de son sujet; en tant que personnalité, il n'était pas à la hauteur de sa tâche.

La composition.

La composition commence en fait dès les détails particuliers. Une figure est une composition en petit, de même qu'elle peut aussi former le schéma de la composition totale. Plus d'un discours est bâti sur le plan d'une antithèse ou d'une gradation. Plus d'une description est dans son ensemble une syndecdoque. Une poésie peut prendre la forme d'une figure, et toute une œuvre poétique peut être un symbole développé. Les dispositions rythmiques apparaissent dans le tout aussi bien que dans les détails, et les moyens mimiques en général donnent à l'ensemble le caractère d'unité qui est celui de l'individualité. En un mot, nous retrouvons dans la composition d'ensemble le même travail logique que nous pouvons rencontrer dans les figures et le rythme du détail.

Cependant on n'admet guère en général que la composition poétique soit logique dans une mesure importante. On y voit plutôt quelque chose d'arbitraire et de capricieux et il semble que ce soit précisément par son irrégularité, par son indépendance vis-à-vis de toute contrainte logique, qu'elle parvient à cette grâce que l'on estime être son principal but.

Mais, si l'on y regarde de plus près, on découvre le plus souvent des intentions logiques derrière les caprices apparents.

Avez-vous remarqué que quand vous voulez observer quelque objet avec une attention pénétrante, vous ne le regardez pas très longtemps de suite, mais que vous en détournez les yeux pour les y reporter après de courts intervalles ? Le premier coup d'œil, la première attaque du regard est aussi la plus pénétrante. Vous procédez de la sorte si vous voulez mesurer de l'œil, au juger, une distance de quelques mètres. Et je croirais assez qu'un connaisseur en use ainsi pour faire l'estimation d'un cheval. Vous faites souvent ce geste quand vous voulez bien vous rendre compte de l'expression d'un visage. Après qu'on a considéré l'objet un moment, on cesse d'avoir un jugement, naturellement parce que la synthèse se relâche. C'est ce premier moment, celui où l'on jette le regard, où quelque chose pénètre dans le rayon visuel extérieur ou intérieur, qui est si fructueux. Il ne s'agit pas là seulement de l'œil, mais de l'aperception. Il en va de la sorte quand on considère quelque chose introspectivement, et peut-être surtout alors. Il faut que la pensée soit infiniment adroite et rapide dans ses attaques pour s'emparer de certains phénomènes. Sans quoi elle les trouble, elle les efface sous ses lourdes enjambées. Un écrivain ou un orateur doit bien souvent savoir se soumettre à cette loi. S'agit-il, par exemple, de décrire un caractère, il faudra bien des fois procéder par des voies détournées. Il vaut mieux ne pas ramasser en un point la description entière, mais guetter les diverses occasions favorables où on pourra la mettre en pleine lumière. C'est ce que fait un romancier. Il sait préparer un trait qu'il veut faire ressortir, l'effleurer et l'abandonner aussitôt, avant que l'impression ait eu le temps de se brouiller, — puis y revenir plus tard à propos.

Mais quand tout est terminé, une telle description est parvenue à une unité beaucoup plus intime que

n'aurait pu le faire une composition en apparence plus logique. Elle donne comme résultat dernier justement l'unité *organique* que l'on cherchait. Mais le logicien strict dira qu'elle est confuse. Naturellement une description ainsi présentée *peut* avoir ce défaut, mais alors elle n'est plus artistique et alors elle ne produira pas non plus le résultat final indiqué. — Si l'on considère qu'une revue systématique des caractères d'une personnalité au point de vue de l'intelligence, de la sensibilité et de la volonté peut être de quelque utilité, rien n'empêche naturellement de la placer à la suite comme un résumé.

Le logicien que n'embarrassent pas les finesses est le plus à son aise ; il s'acquitte commodément de sa tâche. Il considère le scarabée et le divise en trois parties. Il a son plan tout prêt pour tous les sujets : il a l'introduction, la dissertation et la conclusion. Il n'est pas gêné quand il s'agit, par exemple, de dessiner une personnalité littéraire : d'abord la biographie, puis l'œuvre. Et pourtant, avec ses séparations tranchées, il brise peut-être l'enchaînement véritable. Il dissocie des faits qui sont intimement liés, pour le seul motif que l'un d'eux se trouve rentrer dans les données biographiques, tandis que l'autre appartient au chapitre de l'activité littéraire ; car il peut arriver, après tout, qu'un auteur présente une particularité qui détermine à la fois des événements de sa vie et certaines de ses œuvres, ou bien encore qu'un fait de sa biographie fasse époque dans son activité productrice.

Dans un recueil de plans de compositions scolaires je trouve « les causes de la guerre de Trente ans » rangées de la sorte (je laisse de côté l'introduction et la conclusion) : I. — Causes provenant du schisme religieux. II. — Causes politiques : en deux sections, exposant d'abord les causes du début de la guerre (1618),

puis celles de sa continuation (1630). La clarté de cette disposition ne m'apparaît pas comme un mérite logique. Elle est plutôt obtenue aux dépens de la logique. Quiconque est sensible à la logique ne s'y conformera pas sans difficulté. Les causes religieuses et les causes politiques sont trop intimement entremêlées pour pouvoir être mises à part de la sorte. En tous cas il n'est point conforme aux règles de l'art logique de procéder ainsi. On peut nous dire que dans un devoir d'écolier il faut parfois se contenter d'une logique plus ou moins superficielle; néanmoins le plan en question ne me paraît même pas approprié à sa destination scolaire.

D'une façon générale je suis porté à attribuer à la composition artistique un avantage qui consiste en ce qu'elle satisfait en même temps à plus d'un principe de composition.

On obtient une certaine clarté à bon marché en ordonnant l'exposé suivant un seul principe. Ainsi on peut en histoire ranger les faits chronologiquement; et il n'y a rien à objecter à cela, si l'on veut simplement conserver au moyen d'une chronique le souvenir de faits notables. D'autre part les événements se laissent aussi classer systématiquement en certains groupes : histoire du pouvoir royal, situation de la noblesse aux différentes époques, développement de l'industrie, etc... Et si, comme c'est le cas pour *l'Histoire de la Constitution suédoise* de M. Naumann, on vise précisément ce but et pas d'autre, il n'y a non plus aucune objection à faire à cela. Un répertoire gagne souvent à adopter cette disposition. Mais tout cela n'est pas de l'histoire. Dans une histoire proprement dite il faut satisfaire à la fois à ces deux principes. L'ordre chronologique employé seul empêche de comprendre et de dominer les faits; l'ordre systématique employé seul empêche la vision claire des choses. Un moyen plutôt

mécanique de satisfaire aux exigences des deux méthodes, consiste à découper certaines périodes chronologiques et à procéder systématiquement dans chacune de ces périodes, à suivre par exemple le cours des événements politiques jusqu'à la date limite, puis à passer en revue les autres aspects de la civilisation pendant le même temps. Mais dans ce système les deux principes continuent à souffrir quelque peu. On doit chercher à ordonner les faits d'une façon plus organique, et cela ne peut se faire d'après une règle déterminée. Il faut laisser les événements se dérouler clairement devant notre esprit dans l'ordre qu'ils ont suivi autrefois, mais il faut en même temps que les faits de même nature soient groupés, dans la mesure du possible, sans que la chaîne des destinées se brise en morceaux. Cela est d'autant plus nécessaire que c'est par là seulement que l'on pourra faire droit à un troisième principe : le principe de causalité. Dans l'ordonnance exclusivement systématique, beaucoup de données arrivent trop tôt, avant que les conditions historiques aient été exposées, et dans la chronique on ne voit jamais réunies les causes diverses qui ont coopéré.

De même en géographie. Ici la difficulté est de décrire et de classer en même temps. Quand il s'agit de faire voir un pays aux élèves, tout demanderait à être présenté à la fois, attendu que ces éléments divers ne sont pas séparés dans la réalité; les fleuves d'un pays conduisent à décrire son système de canaux, ses conditions commerciales, amènent des considérations stratégiques et politiques. Ici aussi il faut chercher à fondre ensemble d'une manière plus organique les divers principes de composition. C'est une erreur d'employer un plan « logique » commun pour tous les pays. Tous ne peuvent être traités suivant le même plan, à moins d'aller contre les conditions posées par la nature même des choses.

J'estime donc que dans les cas que nous venons de citer la composition poétique peut servir de modèle. Un poète ordonne en fait les événements d'une façon particulièrement logique. S'il anticipe parfois sur les événements pour plus de clarté, il le fait de telle sorte que leur succession chronologique apparaisse d'autant plus distinctement. Et il respecte toujours la liaison des causes. Il veille à ce que chaque chose ne vienne que quand elle a été vraiment préparée, c'est-à-dire quand ses conditions causales ont apparu d'abord. Et de même pour la description d'un lieu. Autant que j'en puisse juger, il n'y a aucune exagération à prétendre avec moi que la composition artistique se construit suivant des lois très rigoureusement logiques. Mais la logique de la poésie ne se trouve pas à la surface ; elle est au fond. Elle n'est pas mécanique ni stéréotypée, mais organique.

Conclusion.

I

L'objet immédiat de cette étude n'était pas d'ordre esthétique mais d'ordre logique. Il s'agissait pour moi d'examiner d'un peu plus près le sujet que j'avais abordé dans mon essai précédent sur *l'Intuition*. J'avais voulu dans cet essai mettre en relief la valeur de l'intution en montrant qu'elle est dirigée en fait par des lois logiques. Voulant le démontrer plus au long, je n'ai pas trouvé de meilleure méthode que d'observer le travail de l'intuition précisément dans le domaine où il s'opère de la façon la plus parfaite, c'est-à-dire dans la poésie.

Il m'était arrivé d'être obligé d'émettre des assertions ou d'exprimer des opinions qui me paraissaient évidentes d'elles-mêmes, mais qui, je l'ai craint, ont pu sembler à d'autres un peu paradoxales, — parce qu'elles ne sont pas toujours aisément démontrables. J'ai souhaité, en publiant la présente étude, donner dans une certaine mesure les raisons de mes assertions. Quelques exemples feront voir à quelles idées je fais ici allusion.

Quand il s'agit de choses pédagogiques, j'éprouve une antipathie très nette vis-à-vis de ce que, suivant

la façon de parler ordinaire, on pourrait appeler l'intellectualisme pédagogique. Et pourtant je suis persuadé que toute pédagogie scientifique, — même quand elle pose comme but la direction de la volonté, — doit prendre son point de départ dans la vie théorétique. Quand quelque défaut se manifeste dans la vie sentimentale ou volitive, cela provient toujours d'un défaut dans le substratum formé par les représentations. Ainsi donc le remède universel reste l'instruction, — non pas abstraite, mais intuitive. Or, à l'application de ce remède, on constate que les moyens qui paraissent viser le moins à l'instruction sont au contraire ceux qui la favorisent le plus. Quelques mots, une intonation peuvent en dire si long ! Un exemple peut projeter tant de lumière ! Peut-être des idées de ce genre [1] paraîtront-elles un peu plus motivées après la lecture de la présente étude.

La même manière de voir s'impose à moi dans les questions d'esthétique. Un littérateur qui veut instruire ou d'une façon générale se rendre utile, est mauvais, — justement parce qu'il ne réussit pas à instruire.

Quand il s'agit d'individus, on doit se fier beaucoup plus au jugement immédiat, — mais non pas seulement au premier jugement immédiat, — qu'au jugement réfléchi. Essayez une fois, au moment où vous pensez avoir entrevu le fond de l'âme d'un autre individu, de voir si vous pouvez vous rendre compte discursivement de la multiplicité des choses que vous concevez. On ne le peut pas. On peut contempler en toute tranquillité ce qu'on découvre alors, mais on ne peut pas lui donner de nom, car aucun de nos mots ne convient. Quand nous raisonnons, nous sommes obligés de décomposer

1. Voir mes « Miniatures pédagogiques » dans le journal suédois *Göteborgs-Handels-och Sjöfartstidning,* 1894-1898).

une personnalité en qualités, mais des raisonnements de ce genre seraient encore plus pauvres qu'ils ne sont si nous n'avions pas la faculté de deviner beaucoup de choses qui ne sont pas enfermées dans les mots. S'il vous arrive de causer avec une personne à qui vous n'attribuez pas ce don de perspicacité, vous serez tout de suite frappé du peu que les mots contiennent par eux-mêmes. Car l'élément personnel avec lequel nous complétons la représentation des qualités est en dehors de la logique discursive. L'élément personnel ne peut jamais non plus être conçu discursivement. Je suis certain que tout vrai connaisseur d'hommes juge d'après des impressions immédiates dont il aurait bien de la peine à rendre compte. Il se défendrait donc mal s'il était entrepris par un logicien qui lui réclamerait des raisons.

Dans ces cas et dans beaucoup d'autres on a affaire à un procédé apparemment illogique et qui est au fond plus logique que le procédé opposé : d'une part un procédé de logique subtile, déliée, de l'autre un procédé de logique grossière et superficielle. Je me suis donné à tâche, dans les pages qui précèdent, de mettre mieux en lumière le travail de la logique déliée. J'ai voulu fournir une contribution à la logique de l'intuition.

II

Pour ce qui est de l'esthétique, elle en viendra peut-être à se modifier quelque peu à mesure que l'attention se portera davantage sur le substratum théorétique du sentiment esthétique.

Pour mettre en lumière la valeur théorétique de l'in-

tuition, il suffisait de montrer que la base de représentations qui supporte le sentiment et qui a été en général peu observée, *peut* avoir une importance logique. Il n'importait pas spécialement de rechercher si *chaque* émotion esthétique devait en principe avoir un substratum théorétique de ce genre. Je considère cependant que mon assertion peut être étendue jusque-là. Si l'on observe les procédés particuliers, ou une pièce de vers, ou une œuvre poétique dans son ensemble, on y découvrira le travail de collection et de concentration par lequel notre esprit s'efforce de parvenir à un aperçu intuitif d'une portion de notre existence, parce que, comme j'ai essayé de l'indiquer (voir ci-dessus, p. 90), il lutte ainsi pour la vie, dans le sens le plus profond de cette expression.

Une autre question est de savoir si la proposition précédente peut se renverser et si l'on peut soutenir que chaque synthèse notable entraîne nécessairement un état d'émotion esthétique. Je suis de cet avis dans tous les cas, — bien que je n'aie pas cru devoir en donner des preuves dans la présente étude. Mais j'avais essayé d'éclaircir quelque peu ce phénomène dans mon *Intuition* (pp. 26 à 33).

L'objection immédiate que l'on peut faire à une théorie de ce genre, c'est que la synthèse n'est qu'un principe formel. Il faudrait tenir compte aussi du contenu de la synthèse. Je l'accorde sans difficulté (voir ci-dessus, p. 103), mais je crois que l'opposition entre forme et contenu disparaît à un examen plus approfondi de la question. Si l'on pousse à ses dernières limites le souci de la perfection formelle de la synthèse, cela implique que l'on exige aussi un contenu important, significatif. Une synthese ne peut se développer, s'accroître en unité ou en multiplicité, sans s'approcher de ce qu'il y a de central dans la vie. Si

le trivial est en soi si désespérément pauvre, c'est qu'il lui manque les relations multiples avec l'existence considérée comme un tout. Une synthèse de trivialités reste peu abondante malgré tous les détails qu'elle accumule. Mais à mesure qu'une synthèse s'élargit en poussant vers le centre, son contenu, jusque-là plutôt périphérique, entrera dans une multitude de relations nouvelles et se multipliera. Et de même nous n'arrivons à mettre de l'unité dans notre vision des choses que dans la mesure où nous les contemplons du centre de la vie. Une description de nuit de neige, comme celle qui se trouve dans le « Tomten[1] » de Victor Rydberg, est déjà poétique en elle-même, mais remarquez comme la synthèse croît en profondeur et en extension grâce au symbolisme du poème, et comme la scène d'intérieur gagne en contenu par suite de la lumière métaphysique dans laquelle la place le poète. Et il me semble que tout ce qui se présente à nous, avec l'achèvement et le calme du beau, baigne dans une lumière qui lui vient de la destinée, des origines et des fins de la vie. De là vient cette tranquillité. Le temps est comme suspendu autour de la beauté. Et ce qui dégage cette beauté peut être en soi un objet fort mince.

Je suis porté à croire que la synthèse intuitive peut s'employer comme principe suprême de l'esthétique. La vie esthétique, considérée à la fois comme productive et comme réceptive, pourrait parfaitement s'expliquer en partant de ce principe.

La vie esthétique tend vers l'actualisation, non vers la jouissance. Mais la jouissance arrive comme sous-produit. Car le bonheur, au sens le plus élevé de ce mot, coïncide avec l'actualisation. Plus j'y pense, plus

(1) « Le lutin. »

il me paraît que l'hédonisme esthétique est aussi insoutenable que l'hédonisme éthique. L'acte moral et juste apporte le bonheur mais ne l'a pas pour objet. Les normes morales ne sauraient être ramenées à l'idiopathie ou à la sympathie sans se décomposer en contradictions. Elles cherchent leur base dans un phénomène théorétique objectif, dans une « idée », si je puis me rapprocher de Platon sur ce point sans me lier pour cela à sa métaphysique. Il existe un ordre objectif de l'univers, dans lequel les êtres ont leur place assignée, leur but et leur mesure. Un acte injuste implique une non-conformité avec cet ordre. Il est donc, en fin de compte, illogique ; c'est une sottise, — non pas au point de vue utilitaire, mais au point de vue logique. A mesure que le jugement logique s'éclaire et se porte sur la question de savoir ce qui est bon en soi, non ce qui est bon pour toi ou pour moi, il marche conjointement avec le jugement logique. En devenant de plus en plus « le respect de la loi », le sentiment éthique prend de plus en plus un air de ressemblance avec le sentiment logique, et reçoit comme celui-ci un phénomène objectif pour base.

Ainsi la vie éthique vise par delà la jouissance et se dirige vers un fait logique objectif. J'en dirai autant de la vie esthétique.

Aussi bien la vie pratique que la vie esthétique se trouve abaissée quand elle ne maintient pas sa connexion avec la vie théorétique.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Préface, par E. Boutroux I

Avertissement, par L. Maury XIII

Liste des ouvrages de Hans Larsson. XXVII

L'INTUITION 1

LA LOGIQUE DE LA POÉSIE 71

Introduction. 71

Le choix des mots 93

Les figures poétiques 119

Les images 147

Le rythme. 177

La composition. 188

Conclusion 194

4499. — Tours, imprimerie E. Arrault et Cie.

PN
1046
L3714
1919
c.1
ROBA